

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN**  
**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA III**



**TESIS DOCTORAL**

**Arte y literatura en el cineasta José Luis Borau**  
**Hacia una estética total**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Ignacio José Armada Manrique**

DIRECTOR

**José Luis Sánchez Noriega**

**Madrid, 2017**



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

TESIS DOCTORAL

**ARTE Y LITERATURA EN EL CINEASTA JOSÉ LUIS BORAU  
HACIA UNA ESTÉTICA TOTAL**

IGNACIO JOSÉ ARMADA MANRIQUE  
Director: Dr. D. JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA III  
2015



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

TESIS DOCTORAL

**ARTE Y LITERATURA EN EL CINEASTA JOSÉ LUIS BORAU  
HACIA UNA ESTÉTICA TOTAL**

IGNACIO JOSÉ ARMADA MANRIQUE  
Director: Dr. D. JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA III  
2015

## RESUMEN

Con esta tesis exploramos una perspectiva diferente de la figura artística e intelectual del cineasta José Luis Borau. Apoyándonos en los principales estudios que se han realizado sobre su faceta cinematográfica, pero también en sus propios textos literarios, en sus artículos y ensayos sobre Arte y Lenguaje, en los testimonios ofrecidos por algunos de sus colegas y colaboradores, queremos establecer que la obra más conocida del cineasta aragonés, que son sus películas, guarda una estricta coherencia con su visión estética de la creación en general. Una visión que tiene evidentes conexiones con la generación cultural a la que pertenece, y también interesantes y personales divergencias.

La obra de José Luis Borau se ha entendido hasta ahora mayoritariamente como la de un cineasta con un inusual bagaje cultural, que le llevó esporádicamente a interesarse por aspectos del mundo del Arte, y tardíamente por ciertas formas de la Literatura. Pero en ambos terrenos manifestó siempre un rigor que no nos permiten el seguir estudiando su cine sin considerar en paralelo sus otras facetas creativas, ni entender éstas como simples pasatiempos, sino como expresiones de una estética global. Esta afirmación puede hacerse considerando tres hechos: sus escritos periodísticos sobre arquitectura y arte, que ofrecen un interés por el funcionalismo que luego podemos rastrear en su cine; el que todos sus estudiosos señalen siempre su transparencia narrativa en el cine pero no han reparado en su voluntad plástica, más que cinética; y el que Borau pertenezca a una generación de intelectuales que consideraron el cine y la literatura como medios de expresión intercambiables.

Su concepto de Modernidad no lleva aparejadas las constantes típicas, sino que basa su innovación en un formalismo de naturaleza aplicada, que plantea que la herencia del neorrealismo no tiene que ver con una cuestión de contenidos (mensajes), sino de reformulación esencial (primitivista) del lenguaje cinematográfico. La mayoría de estos conceptos apuntan hacia un realismo, pero no de signo modal, sino ontológico. Su concepto del Realismo enlaza con el criterio decimonónico de la novelística francesa, por la que el instrumento principal de la narración no era la documentación y el realema, precisos para la puesta en escena, sino la Forma. Esta perspectiva le hace enfrentarse a la labor de escritura del guion como obras con una base literaria, pero sin autosuficiencia; obras que narran imágenes, en una suerte de esbozo de posibilidades expresivas. Existen testimonios y datos biográficos suficientes para comprender que la mayoría de los escritores españoles de su generación entendían el cine y la literatura como vehículos intercambiables para el desarrollo de sus ideas y de su poética. En sus mejores ensayos estudia de qué manera el creador literario ya no puede escribir sin pensar en imágenes fílmicas.

Como escritor de cuentos, Borau pasó a una creciente nómina de cineastas escritores, que se ha convertido en un fenómeno evidente. El estilo de Borau como escritor era un proyecto en marcha, según acredita la evolución de sus cualidades. En este sentido, es relevante la fijación que tuvo por reescribir y volver a publicar muchos de sus cuentos, así como la circunstancia de que muchos fueron creados específicamente para el mundo editorial.

Desde la narratología, podemos observar cualidades muy específicas y personales de su estilo, que casan con el planteamiento estético detectado en su cine y en sus opiniones sobre Arte. En cuanto a una aproximación desde la crítica literaria,

existe una predilección por ciertos temas y formatos, su aplicación de estrategias narrativas inspiradas por películas pero con planteamientos formales nuevos, su empleo de anecdóticos y detalles de la cultura popular e intrahistórica o el empleo frecuente de mecanismos chocantes de naturalismo en los argumentos y las imágenes que generan.

En sus últimos años, Borau volvió también al comentario y a la erudición artística, con énfasis en la pintura y sus relaciones con el cine. En este sentido, manifestó opiniones claramente alineadas con el formalismo, defendiendo los valores cinemáticos del arte plástico y de la composición en el cine, o la necesidad de convergencia de medios de expresión para un futuro inmediato. Borau pasó de escribir sobre la influencia del cine en el habla y en la vida social, a alcanzar la intuición de un concepto, el de *Imago Franca*, cuyas sugerencias vendrían a demostrar la eficacia y bondad de su Estética total, ya que auspiciarían la aceptación de un nuevo Modelo de Representación.

## **PALABRAS CLAVE :**

José Luis Borau – Estética de la Imagen – Estética literaria – Literatura española contemporánea – Literatura y Cine – Pintura y Cine – Funcionalismo y Arte – Narración y Cinemática – Lenguaje y Cine – Realismo *intervenido*

## ABSTRACT

This thesis explores the artistic and intellectual figure of José Luis Borau, the Aragonese filmmaker, using a different perspective. We have been studied not only the main researches about his films, but also his own articles and essays about Art and Language, and even his colleagues' testimonies. In our work we want to state that José Luis Borau's films keep a strict coherence with his Aesthetic view of creation. His personal view has obvious links with his cultural generation, but it has also very interesting and personal differences.

Till today José Luis Borau has been considered a filmmaker with an unusual cultural background, occasionally interested in Art, and belatedly in Literature. In both areas he always showed a rigor that does not allow us to study his films without including his other creative works. They can not be understood as mere hobby, but as expressions of a global Aesthetic.

This statement is based in three facts: first, his journalistic writings about Architecture and Art (his interest in Functionalism leaves a trace on his films); second, scholars always point at the narrative transparency in his movies, but they have not noticed his more artistic than kinetic intention; and finally, Borau belongs to a generation of intellectuals who saw Cinema and Literature as interchangeable means of expression.

His concept of Modernity is not typical. His innovative idea is that the legacy of Neo-realism has nothing to do with the content (messages), but with an essential reformulation (primitive) of film language. Most of these concepts point to an ontological Realism. His idea of Realism is linked to the nineteenth-century French novel approach. According to that, José Luis Borau faces script writing as a literary work, but without self-sufficiency. These are works that narrate images in a sort of outline of expressive possibilities. Testimonies and biographical data are enough evidence to prove that most Spanish writers of his generation understood cinema and literature as vehicles for the development of their ideas and their poetry. In his essays, José Luis Borau explains how the creative writer can not write without thinking about film images.

As a storyteller, Borau was part of an extensive group of writers filmmakers, which became an obvious phenomenon. Borau's style as a writer was in constant evolution. It is highly remarkable his obsession for rewriting and publishing again many of his stories.

From the perspective of the Narratology, we notice that his personal style matches the Aesthetic approach detected in his cinema and his particular vision on Art. As for an approach from literary Criticism, there are preferences for certain themes and formats and a use of narrative strategies inspired by movies but with a new formal approach. We can also remark the use of popular culture anecdotes and details and the frequent use of a shocking Naturalism on the plots.

In his later years, Borau returned to short essays and artistic writings, emphasizing Painting and its relationship with Cinema. His opinions were clearly related with Formalism, as he stood for the values of the plastic Art and Composition in Cinema, and for the necessity to join all means of expression in a close future. Borau started from writings about the influence of cinema in our speech and social life, to achieve the intuition of a concept, Imago Franca. It would prove the efficacy of his Aesthetics, and would help to promote a new Model of Representation.

#### **KEY WORDS:**

José Luis Borau - Aesthetics of the Image - Literary Aesthetics - Contemporary Spanish Literature - Literature and Cinema - Painting and Cinema - Functionalism and Art - Narration and Kinematics - Language Film - *Intervened* Realism

*“Lo más importante, lo que yo creía más importante, era mostrar que los españoles vivimos lo mejor de nuestras vidas ocultamente. Nos hemos acostumbrado a vivir en secreto lo más querido. Somos furtivos”*

**José Luis Borau**

**(Entrevista de Jaime Millás en Revista de Occidente)**



## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	11
I. JUSTIFICACIÓN PARA UNA TESIS	14
<i>Bases para un estudio</i>	15
<i>Método para unos objetivos</i>	15
II. INTRODUCCIÓN: ESTADO DE LA CUESTIÓN. UNA NUEVA BIOFILMOGRAFÍA	19
<i>Punto de partida</i>	20
<i>Análisis previos. El perfil oficial de JLB</i>	22
<i>Perfil biofilmográfico. Los inicios</i>	24
<i>La aparición de su rasgo creador</i>	30
<i>Borau y el mundo de la teoría</i>	36
III. CARACTERÍSTICAS DE UN ESTILO INDIVIDUALISTA. DEL CINE HACIA OTROS ÁMBITOS CREATIVOS	41
<i>La cuestión del estilo y del clasicismo</i>	41
<i>La cuestión de la Modernidad</i>	44
<i>La cuestión de la Forma. Decir o Mostrar</i>	48
<i>Componentes esenciales de su discurso</i>	51
<i>Comentario sobre su filosofía como autor</i>	56
<i>Naturaleza del Realismo según JLB</i>	61
IV. ORIGEN DE SU ESTÉTICA GLOBAL. LA CRÍTICA DE ARTE	65
<i>Vocación visual de juventud</i>	66
<i>Arquitectura como materia especulativa</i>	69
<i>Funcionalismo y cultura de la densidad</i>	75

V.	REALISMO Y FORMALISMO.	
	APLICACIONES POLIVALENTES	78
	<i>Realismo generacional y neorrealismo</i>	79
	<i>Una reflexión sobre la escritura y la imagen</i>	83
VI.	CONCURRENCIAS Y DIVERGENCIAS	
	DE LITERATURA Y CINE	92
	<i>Literatura en el cine de José Luis Borau</i>	94
	<i>Cine en la literatura.</i>	
	<i>Caminos cruzados en José Luis Borau</i>	103
VII.	CIRCUNSTANCIAS BIOGRÁFICAS Y OBRA LITERARIA	111
	<i>Formación y “guion vital”</i>	113
	<i>Cuatro libros... y algunos más. Cineastas escritores</i>	117
	<i>Biografía y autobiografía</i>	124
	LISTADO DE RELATOS ESCRITOS POR JOSÉ LUIS BORAU	133
VIII.	RELATOS. NARRACIÓN, NARRATOLOGÍA Y CRÍTICA	135
	<i>Aproximación narratológica</i>	136
	<i>Historia, discurso, autor</i>	138
	<i>Narrador, narración, diégesis</i>	141
	<i>Aproximación crítica a una muestra representativa</i>	146
	<i>Algunas camisas de once varas</i>	149
	<i>Navidad, horrible y paródica Navidad</i>	159
	<i>La madurez de El amigo de invierno</i>	163
IX.	SOBRE ARTE Y FUNCIÓN. PINTURA Y CINE	169
	<i>Pintura y cinematografía</i>	169
	<i>Pintura en el cine. Una apuesta por el encuadre</i>	174
	<i>Estrategias cinematográficas</i>	178
	<i>Convergencias en la composición.</i>	
	<i>Estéticas realistas / pictóricas</i>	183

<b>X.</b>	<b>EL LENGUAJE Y EL CINE. PALABRA DE CINE</b>	<b>190</b>
	<i>El cine en nuestro lenguaje</i>	<b>190</b>
	<i>El lenguaje y el cine. Ensayo sobre un vocabulario global</i>	<b>193</b>
	<i>Hacia un nuevo Modelo de Representación expresiva.</i>	
	<i>Imago Franca</i>	<b>196</b>
<b>XI.</b>	<b>CONCLUSIONES</b>	<b>203</b>
<b>XII.</b>	<b>BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA</b>	<b>210</b>
	LIBROS CITADOS Y REFERENCIALES	<b>210</b>
	HEMEROGRAFÍA	<b>219</b>
	REVISTAS	<b>219</b>
	PRENSA DIARIA	<b>221</b>
	ENTREVISTAS	<b>223</b>
	<b>ANEXOS</b>	<b>224</b>
	<p>“Betty se muestra”, relato inédito de José Luis Borau</p> <p>Reproducción de artículos sobre Arte en el <i>Heraldo de Aragón</i></p>	

## AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi agradecimiento a las siguientes personas e instituciones que, cada una en su medida, pero ninguna en poca, han contribuido a la realización de esta tesis doctoral, cuyos aciertos deben ser compartidos con, cuando no atribuidos a los abajo mencionados, y cuyos errores solo pueden tener un responsable, de nombre por todos sabido, puesto que está en la portada.

Al profesor José Luis Sánchez Noriega (UCM), por su dirección, conocimiento generoso y asesoría, y por auxiliarme como un amigo en un momento académico tan complicado, y personalmente tan indescriptible.

A la profesora M<sup>a</sup> Josefa Alonso Seoane (UCM), por conservar la fe y tutelar este proceso tan largo, y tan lleno de huecos, que su erudición, a pesar del rigor, ha sabido perdonar, o al menos tolerar pacientemente.

Al profesor y escritor Joaquín Aguirre (UCM), por sus consejos y su accesibilidad, tan impropia de un cargo en un país lleno de ellos.

Al profesor y escritor Bernardo Sánchez Salas (Universidad de la Rioja), por su amistad incondicional y su facilidad para compartir el fruto de su trabajo; de los especialistas en la obra y figura de Borau, creo que éste hubiese sido un hombre feliz sabiendo que dejaba los secretos de su obra en sus manos.

Al escritor y profesor Juan Tébar, por compartir conmigo el afecto por tantas cosas importantes (literatura, cine, fantasía) y tantos recuerdos de José Luis Borau, y por permitirme acceder a su obra, por el momento inédita, *Cineastas que escriben*, que constituirá no solo un texto de referencia, sino una justificación de algunos de los planteamientos esgrimidos en esta tesis.

Al cineasta y novelista Manuel Gutiérrez Aragón, mi eterno Presidente, que con sus apreciaciones y declaraciones ha ido corrigiendo permanentemente el perfil personal y creativo que íbamos esbozando sobre uno de sus amigos más cercanos, su profesor y camarada, José Luis Borau.

Al cineasta, fotógrafo y escritor Carlos Saura, que accedió a una entrevista que ha resultado capital, gracias por sus confidencias a voces, demostrando que los aragoneses geniales no tienen ni pelos en la lengua, ni les preocupa que las verdades se sepan, aunque sean las de sus amigos.

A Natasha Molina, entrevistada. Colaboradora de José Luis Borau durante décadas, ama de llaves de Ediciones El Imán, de la Semana de Cine Experimental de Madrid y de tantos proyectos del cineasta y escritor, ella siempre los asumió con la abnegación de quien, como el propio Borau, encabeza los proyectos porque se enamora de ellos. El origen de esta tesis, sin duda, está en su inteligente y afectuosa personalidad. Debería haber más gente como ella.

A Begoña Quintana, exSecretaria de Dirección de la Presidencia de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), que resultó clave para localizar el relato inédito de Borau que consta en Anexos, y que hizo mucho en momentos en que había tan poco.

A Pepe Verdes, agente literario de Borau, que nada tenía pero tanto hubiese querido tener, incluso para facilitarnos el camino.

A Pilar Martínez-Vasseur, profesora (Universidad de Nantes) y directora del Festival de Cine Español en Nantes, por compartir con nosotros el entusiasmo y el interés por otra forma de entender el cine español y a figuras como José Luis Borau, y por facilitar el contacto con Carlos Saura. Su trabajo académico y de gestión cultural es para nosotros un modelo que desafortunadamente no se aprecia en todo lo que merece, que es muchísimo.

A la Real Academia de la Lengua, que hace de madre nuestra y a la que, como a toda madre, critico siempre que puedo sin querer desprenderme de ella, y que guarda de José Luis Borau un recuerdo y afecto permanentes; y especialmente a Rosa Arbolí, directora de la Biblioteca de la sacrosanta institución, por ofrecerme el acceso al Legado Borau, que en un futuro, una vez clasificado, seguirá revelando interesantes y sugestivas sorpresas.

A la Academia de Cine, por su ofrecimiento y por sus atenciones, especialmente a su Secretaria Técnica, Ana Núñez, y a Patricia Viada, su responsable de Archivo y Biblioteca, que precisamente se crearon por iniciativa de José Luis Borau cuando fue Presidente de esa casa.

Al personal de archivo del *Heraldo de Aragón*, por su disponibilidad y facilidades, y por conservar de uno de sus mejores hijos, José Luis Borau, un recuerdo y respeto que les engrandece también a ellos.

Al personal de la Hemeroteca Municipal de Madrid, por su servicio atento y eficiente, demostrando siempre por qué sigue siendo más beneficioso consultar periódicos antiguos, que libros nuevos en una Biblioteca Nacional.

A quienes han aportado, desde finales de los años ochenta, estudios y aproximaciones a la obra de Borau, de los que esta tesis se beneficia enormemente, y muy especialmente a Bernardo Sánchez Salas (de nuevo, cómo no), Agustín Sánchez Vidal y Carlos F. Heredero, cuyos libros, complejos y ricos como siempre deberían ser y casi nunca son los estudios sobre cine, son en este caso tan complementarios entre sí como dignos de una reedición; nuestros pocos puntos de divergencia no empañan en absoluto el gran valor de sus aportaciones. Y a Jesús Angulo y Antonio Santamarina, cuya extensa y hábil entrevista a Borau, un año antes de su defunción, seguirá sirviendo como pieza básica para todos aquellos que necesiten testimonio directo.

Al tribunal de Tesis que leerá estas páginas, por creer, al comenzar, que llegaremos juntos hasta el final.

A mis compañeros profesores en la Universidad CEU-San Pablo, por el auxilio docente, el aliento, los consejos y la camaradería en tiempos de agobio: M<sup>a</sup> Pilar García Pinacho, Luis Eugenio Togores, Hipólito Sanchiz, Francisco Cabezuelo, Ángel Arias, Antonio Malalana, Ignacio Saavedra (en tesisuras parecidas, pero más armónicas), Lola Lozano, y especialmente a José Villacís y Gonzalo Fuentes, que nos demostraron que todo es solo una cuestión de fe.

Y por último, quizás porque a lo mejor se llega al final y a través de lo difícil, a Saray Moral Gómez, que ha ayudado tanto a la realización de este trabajo, por razones tan nobles que no es posible mencionar, porque sobrepasan las explicaciones.

“Detrás todo es oscuridad. La composición me recuerda a un estudio de Horoshige sobre la medianoche. Estos hombres forman parte de la arquitectura, y son tan misteriosos como la bóveda del cielo”.

**José Luis Borau, *El cine en la pintura***

# I

## JUSTIFICACIÓN PARA UNA TESIS

José Luis Borau, fallecido ahora hace tres años, era una figura de nuestra cultura que había sido objeto de estudio en varias ocasiones. Disfrutó en su vejez de un prestigio indiscutible. Hay ya media docena de libros dedicados a su obra, principalmente fílmica, y se cuentan por decenas, casi centenares, los artículos centrados en algunos aspectos de la misma. No obstante, en su última década de existencia, Borau fue especialmente prolífico en el terreno bibliográfico, multiplicando sus ensayos y artículos, sobre temas cinematográficos, pero también vinculados a otras áreas de la creación, como el Arte o el lenguaje. Y lo que reviste mayor interés: inició en sus últimos días una carrera literaria, que en pocos años sumó cuatro libros de relatos. Esta parte de su obra ha sido muy poco analizada, y no se ha desarrollado una teoría que unifique los criterios artísticos que aplicó en esta actividad con el resto de sus creaciones, considerándola en la mayoría de los casos como una curiosidad o un apéndice residual. Son estos hechos los que constituyen el motivo de esta tesis: sus facetas como ensayista y como literato, creemos que tienen entidad propia, y que además demuestran la existencia de un planteamiento estético global, presente en todas sus actividades creativas. Su estudio permitirá, por otra parte, en un futuro, comprender mejor sus materiales (relatos inéditos, manuscritos y correspondencia) por el momento inaccesibles, pero en proceso de catalogación por entidades diversas.

### ***Bases para un estudio***

Borau perteneció a la “generación de los 50”, denominación que fue creada para aplicarse a una serie de escritores en lengua española que manifestaron un realismo anticostumbrista. Fue la primera en nuestra literatura que tuvo con el cine una relación mimética, algo que ya ha sido estudiado con cierta profusión. Dichos estudios se han abordado hasta la fecha desde los márgenes filológicos, desde la óptica de dichos escritores, pero no desde el otro lado: el de los cineastas compañeros de generación que compartieron vivencias

y época con ellos, y que se vieron inmersos en los mismos debates ideológicos y estéticos.

José Luis Borau Moradell constituye en este sentido una figura excepcional: conocido esencialmente por su labor cinematográfica, a lo largo de su carrera tuvo no pocos contactos con el mundo del arte, y concretamente con la pintura y la arquitectura. Fue, además, un valioso impulsor de iniciativas de historiografía cinematográfica y de análisis teórico en esta disciplina. En sus últimos años, como decíamos, añadió una breve pero significativa carrera literaria, a través de un cuarteto de libros de cuentos. Eran piezas, sin embargo, escritas a lo largo de bastante tiempo, muchas de ellas compuestas de manera simultánea a sus últimas películas.

Con esta tesis, *Arte y Literatura en el cineasta José Luis Borau: hacia una estética total*, pretendemos explorar esa perspectiva diferente de la figura artística e intelectual de José Luis Borau. Apoyándonos en los principales estudios que se han realizado sobre su faceta cinematográfica (Carlos F. Heredero, Agustín Sánchez Vidal, Bernardo Sánchez Salas,...), pero también en sus propios textos literarios, en sus artículos y ensayos sobre Arte y Lenguaje, en los testimonios ofrecidos por algunos de sus colegas y colaboradores, queremos establecer que la obra más conocida del cineasta aragonés, que son sus películas, guarda una estricta coherencia con su visión estética de la creación en general. Una visión que tiene evidentes conexiones con la generación cultural a la que pertenece, y también interesantes y personales divergencias.

### ***Método para unos objetivos***

Para ello, presentamos primero una “Introducción” general sobre las características culturales de su figura; partiendo de las sugerencias que nos plantearon tres citas extraídas de dos libros y un artículo, que juntas completan un nuevo punto de vista sobre este autor. Haremos una descripción del *estado de la cuestión* sobre la obra de Borau, apoyada en los juicios críticos más destacados y repetidos, y trazaremos una biografía comentada, una síntesis concebida desde aspectos que potencian nuevas posibilidades de reinterpretación de su ideario creativo.

Una vez descrita su carrera, abordamos un recorrido por los logros de Borau como autor estrictamente cinematográfico (“Características de un estilo individualista”), estableciendo los conceptos principales sobre los que se ha asentado la interpretación de su obra fílmica, y que han afectado a la visión que



tenemos de sus otras actividades creativas. Son conceptos como “Estilo”, “Clasicismo”, “Modernidad” o “Realismo”. Pero veremos que existen matices que admiten una nueva lectura de los mismos, especialmente en lo tocante a la importancia de la Forma. Con ello, veremos que esas características generales, sin ser negadas, tienen una lectura diferente de la habitual.

A continuación, en “Origen de su estética global”, pasaremos a exponer qué escribe Borau en su juventud, en sus artículos en el *Heraldo de Aragón*, sobre Arte y Arquitectura. Dado que hemos revisado sus cualidades fílmicas, aquí defenderemos que en sus primeros trabajos Borau ya defendía un ideario artístico muy concreto, que luego pudo adaptar al cine, y más tarde a la literatura. Aquí acuñaremos términos que jugarán un papel en la aproximación a sus otros registros como autor.

Entramos así en la parte central de esta tesis. Conociendo ya el recorrido biográfico de Borau, las claves reinterpretadas de su cine, y las bases del ideario sobre las que se sustentan, comenzamos la aproximación a su mundo literario. Abrimos entonces un apartado (“Realismo y Formalismo”) donde revisamos el modo en que suele entenderse el Realismo literario correspondiente a la generación a la que Borau pertenece, su contexto sociocultural, demostrando que es compatible con la reivindicación que él hará en su formulación personal del Formalismo. Con ello esperamos contribuir a una mayor unidad en el argumento de la Estética global al que nos referimos. Y abundando en la simbiosis que siempre predicó entre estos dos medios de expresión -Cine y Literatura-, en “Concurrencias y divergencias de literatura y cine” señalamos la presencia que sobre su cine tuvo la cultura literaria, y la importancia que él dio al ascendente del cine sobre los escritores. Nos interesa para señalar las causas de un fenómeno creciente en nuestra cultura, como es el de la ambivalencia de los narradores que se mueven lo mismo como escritores que como realizadores. Por otra parte, Borau fue uno de los pocos cineastas que tuvo interés y capacidad como para reflexionar sobre los aspectos especulativos del medio fílmico que manejaba, y terminó aplicando ideas semejantes en el nuevo espacio narrativo al que se incorporó. Veremos cómo cine y literatura se introducían en sus obras fílmicas o editoriales, y cuál era la perspectiva erudita que tuvo al respecto.

A partir del siguiente apartado, nos centramos en uno de los objetos principales de esta tesis: los relatos de José Luis Borau, sus textos literarios, y los artículos que centran su discurso en la Literatura. En “Circunstancias biográficas y obra literaria” describimos cómo, en qué momento y con qué fines

va surgiendo el *corpus* de sus relatos, para contextualizarlos adecuadamente. A continuación, en “Los relatos. Narración, narratología y crítica” realizaremos un comentario general, empleando una metodología narratológica, a las líneas y estrategias generales de creación literaria que aplicaba Borau a sus textos, algo que creemos que se aborda por vez primera de forma mínimamente sistematizada. Y seguidamente ofreceremos un análisis singularizado de algunos de sus relatos, seleccionados en función de su acogida o de su representatividad, empleando recursos de la crítica literaria, para que se pueda contemplar de manera contrastada, desde dos sistemas diferentes, la naturaleza y características de sus creaciones.

Para completar el panorama que pretendemos ofrecer, en el que uno de los objetivos principales es desarrollar un cuadro más preciso de estudio de la vertiente literaria de José Luis Borau -por el momento casi inexistente-, y el otro objetivo el ponerlo en relación con una Estética global que unifique criterios con el resto de su labor intelectual -cine, teoría del Arte, etc.-, comentamos sus ideas sobre Artes Plásticas (“Sobre Arte y Función. Pintura y Cine”). Publicadas al final de su vida, creemos que en ellas se demuestra que los parámetros generales que habían ya aparecido en sus juicios sobre Arquitectura, en sus obras fílmicas y en sus trabajos literarios, comparecen nuevamente cuando juzga la Pintura, reafirmando una teoría globalizadora que integra las disciplinas ya estudiadas en capítulos precedentes. Y esto lo haremos apoyándonos en que Borau concibió sus dos escritos más elaborados sobre Arte y Cine (*La pintura en el Cine / El Cine en la Pintura*) justo al final de su carrera, en los mismos años en que realizaba dicho empeño con la Literatura y el Séptimo Arte en el ensayo *Palabra de cine*.

Hemos querido reservar para el final precisamente el comentario (“El lenguaje y el cine”) de este libro, el texto teórico / divulgativo más extenso que escribió nunca Borau, porque consideramos que en sus apreciaciones sobre el lenguaje reside, de alguna manera, el germen de su actividad multidisciplinar, e incluso el soporte para sus continuos intentos de implantar una estructura estética que pudiera aplicarse en todos los terrenos creativos en los que se desenvolvió. A través de este volumen, su autor no solo clasificaba las relaciones de usos e influjos de uno y otro medio, sino también apuntó denominadores comunes que nos permitirán hacer una especulación, creemos que fundamentada, sobre el contenido del ensayo en el que trabajaba en sus últimos días, *Imago Franca*, del cual se podría desprender todo un nuevo modelo de representación expresivo.

Cerramos con las “Conclusiones” de la tesis. Y después de la relación de recursos bibliográficos y hemerográficos, hemos querido incorporar como “Anexos” una reproducción de los artículos sobre arte que publicó en su juventud, hoy inencontrables salvo en las hemerotecas, y la transcripción de un relato inédito, “Betty se muestra”. A fecha de hoy, este cuento no solo no se ha publicado, sino que esta vez constituye la primera en que se da a conocer.

Uno de los rasgos más acentuados del carácter de José Luis Borau, según atestiguan todos los que le conocieron, era su generosidad. Durante años, apoyó desinteresadamente una infinidad de iniciativas cinematográficas y editoriales. Entre ellas, una por la que sintió especial estima fue el Festival de Cine Español de Nantes. En una de sus inauguraciones, le dijo a la directora del evento, la catedrática Pilar Martínez-Vasseur, que “*para hacer una película es necesario estar enamorado*”. Frase de amplias lecturas, todas ellas hermosas. Frase que hoy decora, traducida al francés y en forma de *graffitti*, una de las paredes de la fachada del cine Katorza, en la ciudad bretona, donde se desarrolla la sección oficial del festival. Nos gustaría que esta tesis fuese leída, al margen de sus defectos y sus limitaciones, como otra manifestación de amor por lo mismo que Borau apreciaba: la literatura, el cine, el Arte... por la capacidad creativa y emocional que nos hace personas y nos hace aspirar a ser *mejores* personas. Algo a lo que José Luis Borau dedicó sus energías, y que hoy supone su incuestionable legado.

## II INTRODUCCIÓN: ESTADO DE LA CUESTIÓN. UNA NUEVA BIOFILMOGRAFÍA

En el IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine (AEHC), el catedrático e historiador de la Imagen Romà Gubern hizo la *Laudatio* de José Luis Borau, en la que destacó varios aspectos de su personalidad que creemos que ordenan el punto de partida de todo estudio que se precie sobre su figura. El primero de ellos, Gubern *dixit*, que

*“Borau pertenece a la generación que le tocó protagonizar la que Marcel Oms bautizó como “la critique au revolver”, pues en aquellos años de oscurantismo y dictadura podíamos rompernos la cara por defender públicamente a Pasolini, Godard o Glauber Rocha contra sus detractores. Era una cuestión de integridad moral que hoy resulta difícil de entender”*<sup>1</sup>.

Aquí la expresión clave es, precisamente, “integridad moral” vinculada con la imagen, que en el caso de Borau significa tanto una posición ética (la independencia, la actitud frente a las imposiciones intelectuales o morales) como estética (la creación bajo parámetros personales e irrenunciables). Unas líneas más abajo, en la misma página, y refiriéndose a los primeros largometrajes que filmó, que eran encargos, Gubern incide en que “*esta opción, fruto de la necesidad coyuntural, le inscribió definitivamente en el ámbito de los cineastas “a la americana”, lo que de alguna forma resume una serie de tópicos sobre sus preferencias y tendencias artísticas (clasicismo, realismo, contenutismo, narratividad, transparencia) que se perpetuaron durante largo tiempo, que han sido matizados por sus estudiosos más atentos, pero que pretendemos matizar aún más, e incluso corregir.*

Y por fin, cuando Gubern cierra dicha *laudatio*, tres páginas más allá, concluye que “*en el itinerario que ha ido desde el cine de género al cine autoral, Borau se ha revelado como un cineasta todo-terreno*”. Es difícil en menos palabras sugerir tanto sobre nuestro autor, sobre su necesidad de aceptar las reglas de juego

---

<sup>1</sup> GUBERN, Román: “*Laudatio de José Luis Borau*” en PÉREZ PERUCHA, Julio / GÓMEZ TARÍN, Francisco / RUBIO, Agustín (eds.): *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad. Actas del XII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine (AEHC)*, Ediciones del Imán, Madrid, 2009, págs. 593 a 597.

industriales, su capacidad para sortearlas durante toda su carrera, y la sugerencia de que Borau fue una persona con una creatividad polifacética, que demostró pericia en todas las numerosas áreas en las que se desarrolló, al tiempo que supo dotarlas de una estética cuya legibilidad podía inducir al menos avisado a mantener que ésta era sencilla, e incluso, variable según el ámbito o la obra a la que se aplicase.

Nada más lejos de la realidad.

### ***Punto de partida***

Esta tesis parte de una percepción renovada de la obra y la personalidad de José Luis Borau. En realidad, de tres citas que hemos ido encontrando, y que combinadas, nos ofrecían ese nuevo rostro del cineasta y de su obra.

La primera de ellas la hemos extraído del texto *Borau*, de Agustín Sánchez Vidal. Pertenece al capítulo en el que analiza los artículos periodísticos publicados por el cineasta aragonés en el *Heraldo de Aragón* a mediados de los años cincuenta; cuando Sánchez Vidal aborda los que versan sobre Arte, explica:

*“Pero los artículos de Borau sobre arquitectura nos interesan aquí primordialmente por otros conceptos, ya que –en una esforzada síntesis– configuran la más temprana, lúcida y sistemática exposición doctrinal de unos planteamientos que casi siempre pueden aplicarse al cine sin excesivo esfuerzo de traslación”*<sup>2</sup>.

Es decir, que en fechas tempranas, Borau ya contaba con unos principios estéticos que podían aplicarse a unos campos creativos u otros. La segunda cita aparece en la monografía que le dedicó su estudioso más habitual y concienzudo, Carlos F. Heredero, y reza así:

*“Para saborear sus películas, para penetrar en el interior de su cine, hay que tomarse la molestia de ver, además de mirar, hay que hacer el esfuerzo de leer las imágenes, en lugar de dejarse arrastrar por ellas. Esto implica una voluntad decodificadora, una posición activa que muchas veces se abandona por pereza, comodidad o, simplemente, por rutina conformista. Su cine no admite concesiones, pero reclama, a cambio, un diálogo intelectual con el espectador”*<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Borau*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1990. Pág. 32.

Esta voluntad de lectura de la imagen nos indujo a pensar que en Borau hay un esfuerzo por retratar, por pintar a través de la cámara, por proporcionar imágenes que deben ser analizadas no con afán cinético, sino escénico, plástico. Y la tercera cita no la hemos encontrado en ningún ensayo sobre el cineasta aragonés, sino en un artículo de uno de los mejores novelistas españoles del siglo pasado, Juan García Hortelano, que fue compañero de generación de aquel. García Hortelano, meditando sobre la literatura y el cine en su artículo “Alrededor del realismo”, razona que hay aspectos formales comunes, pero además hay una forma metafórica de trabajo semejante a la que la literatura establece con la Pintura, y finalmente constata que en su generación ya existía un tipo de escritor, que trabajando sobre la base del realismo, estaba destinado a ser escritor-realizador, habida cuenta de la soltura con que el cine influía ya sobre los novelistas y la concomitancia de recursos expresivos:

*“Habrá que entender, en primer lugar, que las influencias del cine sobre la novela son formales y no de contenido, puesto que la narración cinematográfica tiende a expresar procesos de interiorización mediante un utillaje de medios externos –visuales-, mientras que la finalidad del relato literario es la inversa. Pero resulta lógico que una forma de narración, que abandona las tierras psicológicas y se esfuerza en patentizar las relaciones sociales de su tiempo, tenga un parecido más que superficial con el cine (...) Por ejemplo, se establece un intercambio de terminologías metafóricas entre cine y novela (un crítico literario actual dirá más fácilmente que una novela deja en primeros o generales planos determinadas situaciones, que no que estas situaciones están difuminadas o descritas con gruesos trazos) paralelo al que se utiliza entre literatura y pintura (...) Es previsible la proliferación de esta nueva especie de escritor-realizador. En los próximos años, el proceso de síntesis en las relaciones mutuas entre literatura y cine se ampliará, y hombres de uno y otro campo comprenderán mejor las reglas de ambos oficios y sus analogías y diferencias. Posiblemente, en esta crisis de desarrollo del cine y de transformación de la novela, la teoría realista constituirá un factor determinante (...) El cine español posiblemente no necesite muchos más escritores de los algunos excelentes que hoy tiene. Pero me temo que el cine realista español –y la novela– esté necesitado de “hombres de cine”, en el sentido matizado de “hombres de letras”. De*

---

<sup>3</sup> HEREDERO, Carlos F.: José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta, Filmoteca Española, nº 6, Madrid, septiembre de 1990. Prólogo de Miguel Marías. Pág. 25.

*aquellos hombres que llenen las pantallas, como hoy tratan ya de llenar las páginas de sus libros, de un cine bien escrito”* <sup>4</sup>.

Esta última cita, o más bien apócope de citas, revela la segunda parte de nuestra propuesta: definir a la generación de artistas como José Luis Borau como escritores (o mejor, como narradores) tocados por el realismo de maneras diversas, y que ya convivían en una sociedad que no distingue claramente entre cine y novela, entre narradores literarios y narradores cinematográficos, y que encontraban en estos dos campos líneas de conexión que también podrían establecerse con otros terrenos creativos, como las artes plásticas.

Éste fue nuestro punto de partida. Para ello, hemos buscado en las fuentes principales de estudio sobre el cineasta, casi en su totalidad centradas en su dimensión cinematográfica, y hemos añadido a ello los textos del propio Borau que han sido poco o nada analizados: los correspondientes a su ensayística y a su creación literaria en forma de relatos.

### ***Análisis previos. El perfil oficial de JLB***

La obra cinematográfica de Borau ha sido analizada, si seguimos un orden cronológico de publicación, esencialmente por media docena de especialistas. El primero fue Agustín Sánchez Vidal, catedrático de la Universidad de Zaragoza, que publicó en 1987 una monografía que luego ampliaría en 1990 bajo el sucinto título *Borau*, convirtiéndose en el primer estudio extenso sobre la vida y obra del cineasta aragonés. Lo interesante es que en la obra de Sánchez Vidal ya están apuntadas las líneas maestras de la lectura convencional de su cine, a lo que se añade un valor que posteriormente no siempre ha sido atendido de la misma forma: su contexto cultural de juventud, y especialmente sus trabajos periodísticos sobre cine y arte, a los que Sánchez Vidal dedicó un acertado análisis. Muy poco después, en 1990, se editó la que hasta hoy es la obra más completa sobre la figura de Borau: *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta*, de Carlos F. Heredero. Heredero, desde su posición de autoridad como uno de los críticos más prolíficos y reputados de su generación, ha alentado siempre el estudio y el reconocimiento del cine de Borau y de su imprescindible personalidad en la industria. Junto con Bernardo Sánchez Salas, se trata de los dos escritores cinematográficos que con más frecuencia han escrito sobre Borau y han profundizado en su compleja carrera

---

<sup>4</sup> GARCÍA HORTELANO, Juan: “Alrededor del realismo”, en revista *Nuestro cine*, enero de 1963, págs. 23 a 27.

creativa. La obra de Heredero aún hoy sigue siendo, estructuralmente, la más prolija y exhaustiva desde una posición oficial.

Cuando nos referimos a esa oficialidad, lo hacemos con cierta intención: creemos que sobre la obra de Borau y sus lecturas, así como la forma en que se incardinan biografía y creación, existe una suerte de “guion vital” más o menos aceptado, que fue propiciado por el mismo Borau. Tanto en el libro de Heredero, como en el de Sánchez Vidal o en los posteriores de Martínez de Mingo, de Angulo y Santamarina, y de Sánchez Salas, Borau es entrevistado en varias ocasiones, dándole la oportunidad de redirigir el discurso sobre su obra, reiterando siempre los mismos recuerdos, las mismas motivaciones,... Por tanto, ese guion vital, si en un lugar ha quedado fijado de manera ordenada, consecuente y académica, es en el libro de Heredero. Otra cuestión es en qué medida dicho guion vital tendrá que ser matizado en los próximos tiempos.

Unos cuantos años después, en 1997, se publicó el libro de Luis Martínez de Mingo, *José Luis Borau*, un estudio sobre sus películas, concreto y documentado, que cubría un tramo más de su carrera fílmica, hasta casi completarla, algo que no podían haber hecho ni el temprano texto de Sánchez Vidal, ni el siguiente de Heredero.

En este sentido, hay que decir que cada libro sobre Borau ha aportado, ya sea por sus cualidades analíticas, ya por su idoneidad en la inclusión de nuevos contenidos, una pieza más en la cartografía creativa de su carrera. Cuando Borau pareció alejarse ya de forma definitiva de la realización en la última década de su vida, y se volcó en actividades institucionales, de investigación erudita o de creación literaria, aparecieron oportunamente las dos últimas monografías. La primera tendría que haber sido *José Luis Borau. La vida no da para más*, la obra de Bernardo Sánchez Salas, escritor y profesor de la universidad de La Rioja, redactada en 2008, pero que por azares editoriales no vería la luz hasta noviembre de 2012, muy dramáticamente, presentándose el día antes de la defunción del cineasta. Así, pudo anticipársele *Borau: la independencia como obsesión*, el volumen de Javier Angulo y Antonio Santamarina, escrito para el Festival de Cine Español de Málaga en abril de 2011, una de cuyas principales virtudes no es otra que la de haber incluido una de las más extensas –si no la más extensa– entrevistas realizada con Borau, que sirve precisamente como versión definitiva del guion vital antes referido, y que en materia de análisis resulta menos sugestivo, pero de cualquier forma razonado y equilibrado.



Así llegamos al libro de Bernardo Sánchez Salas, que consideramos que constituye un binomio perfecto con el texto de Heredero. Si éste despliega una más que sólida estructura para recapitular sobre el Borau cineasta, aun a sabiendas de que se escribió y publicó cuando su filmografía no estaba completa, Sánchez Salas, con la excusa de ocuparse de relatar de manera reportera los avatares de los últimos años de Borau, dando cuenta de sus diferentes actividades (entre ellas, la literaria), lo que hace es completar el retrato, trazando en los primeros capítulos un interesante arco desde los primeros años de Borau como crítico y como cineasta de encargo, para hacer una arriesgada y logradísima elipsis y aterrizar sobre un Borau anciano, sabio, protagonista de anécdotas y de un devenir cotidiano en el que se comentan sus artículos, sus acciones en instituciones varias, y también sus cuentos sorprendentes de literato tardío.

Éste es el *corpus* de estudios que analizan la carrera de José Luis Borau, y en el que casi siempre se habla solo de su cine, aunque oportunamente para nuestras intenciones, el primer libro, el de Sánchez Vidal, haga hincapié en sus opiniones como crítico de Arte, y el último, el de Sánchez Salas, dedique un significativo espacio a sus trabajos literarios. Es el conjunto historiográfico y crítico que emplearemos como base en nuestro trabajo, a lo que se añaden algunas entrevistas y comentarios periodísticos, otros trabajos académicos colaterales de forma puntual, y recordando igualmente el valor que tienen algunas obras colectivas como el volumen *Un extraño entre nosotros. Las aventuras y utopías de José Luis Borau*, coordinado por Hilario J. Rodríguez, que recopila material inédito y antiguos textos sobre el cineasta aragonés; o el número extraordinario dedicado a José Luis Borau de la revista *Turia*.

### ***Perfil biofilmográfico. Los inicios***<sup>5</sup>

Nacido en Zaragoza el 8 de agosto de 1929, José Luis Borau pertenece por ello a la denominada “generación de los niños de la guerra”; personas que vivieron el enfrentamiento civil de nuestro país en su infancia y tuvieron que sufrir la inmediata postguerra durante su adolescencia. Aunque conocido y reputado por su aportación al cine español como director y guionista, y como

---

<sup>5</sup> Si se quiere examinar una entrada enciclopédica sobre la figura de Borau, que sea completa y profundice en el personaje, la más lograda es la de Carlos F. Heredero, redactada para el *Diccionario SGAE del Cine Iberoamericano*, vol. II, págs. 16 al 23. La obra general, publicada en diez volúmenes entre 2011 y 2012, ha sido dirigida por Carlos F. Heredero, Eduardo Rodríguez Merchán, Iván Giroud y Joao Bénard da Costa. En dicha entrada nos inspiramos para las páginas que siguen.

productor independiente y atípico, Borau fue además una personalidad importante en la cultura española de la segunda mitad del siglo XX, dada su versatilidad, que incluyó la erudición e investigación cinematográficas, sus cualidades como docente para los cineastas de la generación posterior inmediata, su carácter impulsor de festivales e iniciativas a través de su editorial El Imán, su representatividad al ser presidente de la Academia de Cine –donde respaldó importantes actividades dentro del sector profesional y del estudio de nuestra historia cinematográfica-, y finalmente, su dimensión como ensayista, refrendada con su pertenencia a la Real Academia de la Lengua y varias Reales Academias vinculadas al Arte, y una tardía pero estimable labor como escritor de ficción a través de varios volúmenes de cuentos.

Borau perteneció a una familia burguesa acomodada y con valores tradicionales, y tuvo una infancia un tanto solitaria y aislada –Borau siempre fue persona reservada para sus sentimientos más íntimos-, entre el clima de una capital de provincias y la relación como hijo único con unos padres estrictos y de edad algo avanzada. Desde niño fue un apasionado lector, tuvo una acusada afición por el dibujo y una vocación temprana por la arquitectura, lo que no impidió que descubriese el cine cuando aún no había llegado a la pubertad, y la posibilidad de acudir a la sala con regularidad le motivase especialmente. La experiencia de la Guerra Civil, unida a una salud precaria, obligó a que se refugiase durante largo tiempo en una casa de campo cuidado por unos guardeses, un episodio (como ocurrirá con otros) que luego aparece recurrentemente en sus creaciones; en este caso, en la relación de Martina y el gobernador en la película *Furtivos*, o la del protagonista de su relato “Jonás”.

Como decíamos, su vocación cinematográfica había aparecido de forma muy temprana (a los seis años disfrutaba ya con las películas de Florián Rey). Estudiante en colegios religiosos al término de la Guerra Civil, lector de la revista *Primer Plano* antes de llegar a la adolescencia, no pudo cumplir con su deseo de estudiar cine en Madrid por razones económicas y depresión familiar, por lo que se licenció en Derecho en su ciudad natal. Durante sus estudios superiores, especialmente a partir de 1953, la lectura de revistas como la mítica *Les Temps Modernes* y de otras cabeceras sobre cine como *Objetivo* van a acercarle más al cine y a la sensibilidad del neorrealismo italiano, que sería esencial en su etapa juvenil. Estableció entonces contacto con el cineclub de la ciudad, y esto le permitió ejercer como periodista en la cabecera del *Heraldo de Aragón*, donde por espacio de un lustro largo publicó artículos sobre cine, arte y

otros ámbitos culturales, viajando a festivales de cine y a rodajes, mientras sofocaba una primera vocación literaria <sup>6</sup>.

A comienzos de 1956 ganó unas oposiciones en Madrid como funcionario del Ministerio del Vivienda, y unos meses más tarde trató de entrar como alumno en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), donde no obtiene plaza en Dirección hasta 1957. Sus relaciones en el IIEC, posteriormente transformado en la Escuela Oficial de Cine (EOC), se convertirán en claves en su trayectoria profesional; primero con sus condiscípulos, impulsores del Nuevo Cine Español (Martín Patino, Picazo, Fernández-Santos), y luego con sus alumnos cuando ejerza como profesor una década después (Gutiérrez Aragón, Cuadrado, Drove, Zulueta). Los dos cortometrajes que filma en el IIEC durante sus estudios, *La despedida* (1959) y *En el río* (1960), muestran por un lado su filiación neorrealista y por el otro un cuadro de fijaciones que estarán siempre presentes en su obra, como el interés por los personajes aislados o marginados, la asunción de una frustración vitalista, el cuestionamiento de la identidad geográfica y cultural o la violencia de la moral o las convenciones impuestas sobre el individuo.

*En el río* fue muy bien acogido en el festival de San Sebastián de 1960, junto con obras de Paco Prósper, Martín Patino, Miguel Picazo y Manuel Summers (un cineasta, por cierto, con no pocas coincidencias creativas con Borau en sus primeros años, a pesar de no contar demasiado en su círculo de amistades, asunto hasta ahora no estudiado). Esta proyección fue respaldada por un cineasta oficial, José Luis Sáenz de Heredia, y supuso un acto de reivindicación generacional, que permitió la aceptación también de otros realizadores más jóvenes, como Saura, Mario Camus o Julio Diamante. Hasta 1964, Borau intentará entrar en la industria para crear obras personales, con un resultado más bien desigual: sus iniciativas amparan la aparición de nuevos cineastas (coproductor de cortometrajes de Martín Patino; escritor, con su amigo Ángel Fernández Santos, de guiones que no se filman; miembro de la

---

<sup>6</sup> La leyenda cuenta que Borau obtuvo su plaza como crítico cinematográfico en el *Heraldo*... a consecuencia de *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (1953), película por la que, desde luego, Borau manifestó toda su vida una enorme querencia, y que juzgaba la iniciadora del cine español moderno. Según parece, la película fue analizada muy negativamente en el periódico zaragozano, en el momento de su estreno, por parte del crítico titular. Días después, fue galardonada en el Festival de Cannes, por lo que el director del medio pidió que otra persona continuara haciendo las reseñas de los lanzamientos cinematográficos, y así fue como un amigo, empleado en el diario, llamó a Borau. Para este asunto, cfr. TENA, Agustín: *50 aniversario de ¡Bienvenido, Mister Marshall!*, Círculo de Bellas Artes / Mostra de Valencia, Madrid, 2002. Prólogo de Miguel Marías.

Junta de Clasificación donde apoya proyectos de sus condiscípulos), pero el resultado final es que solo recibe el encargo de dirigir un pionero *western* a la española, *Brandy* (1963), y un policíaco, *Crimen de doble filo* (1964), que son proyectos comerciales de mediano calado y con los que no queda satisfecho, al margen de que el segundo de ellos, andando el tiempo, creemos que merece una revaloración por tratarse de una de sus mejores obras.

El primero es un trabajo para el escritor y productor Eduardo Manzanos, una figura bastante conocida en el mundo oficialista del espectáculo de la época, tanto en el cine como en el teatro. Era un proyecto a medias con una empresa italiana, inspirado en una novela de formato popular, *El sheriff de Losatumba*, escrita por el prolífico José Mallorquí, afamado autor de la serie de relatos *El Coyote*. Borau reescribió el guion pero tuvo que aceptar unas condiciones de producción paupérrimas, y con dificultad logró que existiese una planificación pulcra y una lectura argumental algo más elevada de lo habitual en estas obras. Quien mejor ha analizado las bondades de esta producción hoy casi olvidada ha sido Bernardo Sánchez Salas, que retomando un comentario de Sánchez Vidal, demuestra cómo buena parte de las obsesiones como creador de Borau ya están, latentes o explícitas, en esta *opera prima*<sup>7</sup>, y elabora de hecho una sugestiva teoría sobre la base *western* que subyace en casi toda la filmografía del cineasta.

Por su parte, *Crimen de doble filo* es un *thriller* de tipo psicológico, a cuya dirección llega a través del coguionista Juan Miguel Lamet; tratándose de un argumento sobre asesinatos, que tiene que seguir convenciones narrativas del género criminal. Con una libertad creativa bastante mermada por el productor, Borau derivó la historia de misterio hacia un drama psicológico en el que se respira una ambientación casi *retro*, más cercana a la inmediata postguerra, con ecos hitchcockianos<sup>8</sup>. No obstante, en ella ya habitan algunos rasgos propios del cine de su director, tanto en los cuidados encuadres, la disposición de la

---

<sup>7</sup> Cfr. SÁNCHEZ SALAS, Bernardo: *José Luis Borau. La vida no da para más*, Ediciones Pigmalión y Semana de Cine Experimental de Madrid –con el patrocinio de Fundación Autor (SGAE)–, Colección Lumière, Madrid, noviembre de 2012. Prólogo de Soledad Puértolas. Págs. 41 y ss.

<sup>8</sup> La visión que Borau tuvo del cine de Hitchcock a lo largo de su vida fue siempre un tanto confusa; en sus primeras críticas cinematográficas lo juzga de forma bastante severa; no obstante, en *Crimen de doble filo*, unos años después, aprovecha ideas suyas, y con el tiempo reconoció en él grandes valores. No nos parece extraña esta actitud, habida cuenta de la singularidad formal del director británico, que para el joven Borau, pro-neorrealista, resultaría demasiado barroco.

puesta en escena, la atención a la psicología femenina y una visión un tanto desesperanzada del ser humano.

Aquí se abre un largo período de una década, con un Borau ya entrado en la treintena, en el que sin desvincularse del audiovisual, orilla la dirección cinematográfica. Siempre mantuvo que esta distancia se debió a que la experiencia de sus dos primeras películas le demostró que no merecía dedicarse a ello si no se tenían garantías de independencia creativa, y lo cierto es que durante esos casi diez años se dedicó muy activamente a obtener dividendos con trabajos diversos, y a seguir manteniendo lazos con los creadores, especialmente con las nuevas generaciones. Su actividad tiene cuatro vertientes:

1/ Una labor televisiva en la segunda mitad de los 60, en la que fue un avezado realizador de encargos para la cadena pública (TVE): como director y guionista de documentales (la miniserie *Conozca usted España*, para la que quiso contratar a Buñuel), como guionista y director de actores de la serie *Dichoso mundo* contando con el protagonismo de Conchita Montes, o como realizador en directo (el programa *Quién es quién en la Segunda Cadena*). En 1968 realiza una miniserie que adapta *Miau*, la novela de Pérez Galdós, que es prohibida y años después emitida con recortes. Este incidente aleja a Borau de la televisión durante una generación, y no volverá al formato de la serie televisiva hasta la dirección de la serie *Celia*, en 1991.

2/ Una actividad muy fructífera en el campo del cine publicitario, en el que Borau ha sido uno de los grandes pioneros del publicismo moderno en nuestro país, ya sea a través de *spots* televisivos o de cortometrajes empresariales y publrreportajes. Tras su colaboración con la agencia Clarín, en 1962 empezó a trabajar para la empresa Cinecorto, para quien realiza el documental urbanístico *Capital Madrid*, y un año después realiza *Las bellas de Mallorca*, sobre el concurso de Miss Naciones Unidas. La creación en 1967 de su propia empresa productora, El Imán, servirá para organizar no solo su trabajo en este campo, sino sus futuras producciones y realizaciones cinematográficas, e incluso su labor editorial a partir de los años noventa. Con ella factura documentales para ministerios lo mismo que campañas publicitarias para empresas como Coca-Cola, Famosa, Fundador, Rank Xerox, Telefónica o Balay.

3/ Una labor como docente que, comenzada en 1964 cuando acepta impartir hasta 1968 clase de Dirección en la Cátedra de Cine de la Universidad de Valladolid (con diferencia la más antigua de España, aún

en activo, aunque no existieran entonces estudios de Comunicación Audiovisual), abre una carrera académica que ya no le abandonaría casi mientras viviese, de forma esporádica pero constante: profesor de Guión en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) entre 1964 y 1970 (y sustituyendo en ocasiones a Berlanga en la materia de Dirección), fue una actividad que desarrolló a lo largo de seis cursos completos, con alumnos como José Luis García Sánchez, Josefina Molina, Pilar Miró, Jaime Chávarri, Ángel Fernández Santos, Antonio Drove, Iván Zulueta, Manuel Gutiérrez Aragón... De entre ellos surgirán algunos de sus grandes colaboradores. Impartirá cursos monográficos o conferencias desde entonces y hasta finales de la década de los noventa, en centros como la mítica Universidad de California en Los Ángeles (UCLA), la University of Southern California, el también famoso American Film Institute; la controvertida y exitosa Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV, Cuba), y como invitado en escuelas españolas, entre las que destaca su labor como tutor de Guión, durante varios cursos, cuando se funda la Escuela de Cinematografía y del Audiovisual (ECAM) de Madrid. Todos los que fueron sus alumnos han coincidido siempre en la capacidad didáctica de Borau y en su rigor académico.

4/ Por último, está su labor como productor. Al final de los años sesenta, con los beneficios obtenidos por *El Imán* gracias al negocio publicitario, comienza a producir cortometrajes a antiguos alumnos como Jaime Chávarri (*Estado de sitio*, 1970, *Permanencia del arabesco*, 1970), Jesús García de Dueñas (*Consejos a los rumiantes*, 1971), Diego Galán (*El mundo dentro de tres días*, 1972), Gonzalo Herralde (*Un cochero impertinente*, 1973) e Iván Zulueta (*Masaje*, 1972, *Frank Stein*, 1972). El salto cuantitativo –y en cierta medida, cualitativo– lo dio cuando produjo el primer largometraje de Zulueta, *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969), película atípica y de corte, si no experimental, al menos cercana al espíritu pop de la vanguardia de entonces. Dos años después, logra su éxito como productor al coescribir, realizar el *storyboard* y financiar *Mi querida señorita*, de Jaime de Armiñán, que llegó a ser candidata al Oscar a la mejor película de habla no inglesa, galardón que perdió frente a Luis Buñuel y *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972). Tras el paréntesis que supondrán sus propias producciones (*Hay que matar a B* y *Furtivos*), volverá a apostar por la

producción de películas arriesgadas con *Camada negra* (1977), de Manuel Gutiérrez Aragón, con *In memoriam* (1977), de Enrique Brasó, *Adiós, Alicia* (1977) de Santiago San Miguel, *El monosabio* (1978) de Ray Rivas, y tras su experiencia estadounidense, muy esporádicamente, con algún título más. Borau será siempre un individuo con un amplio sentido del riesgo, que asume siempre con coste propio, como lo será su implicación personal en otros aspectos, entre los que se cuenta su eventual labor como actor en su *Furtivos*, en películas de Manuel Gutiérrez Aragón (*Camada negra*, 1977; *Sonámbulos*, 1978; *La mitad del cielo*, 1986; *Malaventura*, 1988) y en apariciones episódicas, a modo lúdico: *El juego de la oca* (1965) de Manuel Summers, *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969) de Iván Zulueta, *Mi querida señorita* (1971) de Jaime de Armiñán, *La adúltera* (1975) de Roberto Bodegas, *El vengador gusticiero y su pastelera madre* (1976) de Antonio de Fraguas “Forges”, *Soñando para vivir* (1979) de Teo Escamilla, *Todos a la cárcel* (1993), de Luis García Berlanga o *Ilona llega con la lluvia* (1996), de Sergio Cabrera.

### ***La aparición de su rasgo creador***

Fue a principios de los setenta cuando José Luis Borau, seguro financieramente y con el respaldo de un prestigio aquilatado entre los nuevos realizadores, que conocían de su magisterio teórico en las aulas, retornó a la dirección. Y lo hizo con los beneficios obtenidos por la publicidad, y encarando la realización de una película para la que gozaba por primera vez de la ansiada libertad creativa. Con un guion escrito durante varios años con el luego crítico Ángel Fernández Santos y su exalumno Antonio Drove, *Hay que matar a B.* (1973) es el primer largometraje que Borau siempre admitió como suyo, introduciendo en él aspectos formales y de contenido característicos de su filmografía, que Carlos F. Heredero define así:

*“una enérgica y racionalista reflexión crítica sobre la quimera de los nacionalismos y sobre el espejismo de las patrias (un tema mayor de su filmografía y también una línea de fondo de todo su pensamiento) a partir de una historia de emigración, insolidaridad laboral y desarraigo existencial cruzada por conflictos sindicales, intrigas criminales y turbios intereses políticos. Bajo la apariencia engañosa de un thriller rodado “a la americana”, Hay que matar a B. despliega ya, con toda su fuerza, un estilo muy personal, reflexivo y descarnado, producto de una compleja dramaturgia interna y de una inteligente distanciaci3n crítica respecto a lo mostrado,*

*conformado por una férrea planificación sustentada en planos cortos y breves que aprisionan a los personajes”*<sup>9</sup>.

A pesar de tratarse de la película de intenciones y resultados más depurados procedentes de su estilo más personal, según confesión propia, o precisamente por ello –tal vez junto con la controvertida *Niño Nadie* (1996)-, resultó demasiado inclasificable para un público y una crítica que la juzgaron demasiado extranjera en sus modos para admitirla, y demasiado española en su producción para alabar sus logros. Tuvo una pésima promoción, y fue galardonada solo por el Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC), institución entonces con un ascendente cultural en retirada.

La película sufrió por tanto una carrera comercial llena de sinsabores y una acogida crítica bastante desconsiderada, lo que en esta ocasión sirvió para decidir a su autor a realizar rápidamente otro título, de nuevo completamente diferente. Éste será *Furtivos* (1975), aparentemente en las antípodas de lo realizado hasta ahora: una tragedia rural, que escribe a medias con su también antiguo alumno Manuel Gutiérrez Aragón.

Hay que reseñar aquí que la película, en un principio, contaba con pocas ideas claras; se quería realizar un drama en un escenario boscoso, que tuviese una temática intransferiblemente española, y se encontró en un personaje real, el alimañero y furtivo cántabro conocido como Pepe el de la Fresneda, la inspiración primitiva<sup>10</sup>. Borau fue madurando un punto de partida con una inspiración pictórica (el Goya de *Saturno devorando a sus hijos*), y la tendencia de Gutiérrez Aragón hacia el pensamiento mágico complementó la mezcla, con su capacidad para articular relatos desde la frontera entre lo maravilloso y lo subconsciente, y con las resonancias que el bosque mítico despertaba en esta

---

<sup>9</sup> HEREDERO, Carlos F.: “BORAU, José Luis”, en HEREDERO, Carlos F. / RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo / GIROUD, Iván / BÉNARD DA COSTA, Joao (coordinadores): *Diccionario SGAE del Cine Iberoamericano*, Fundación Autor, Madrid, 2011 y 2012. Vol. II, pág. 19.

<sup>10</sup> Queremos aludir a ello por un aspecto que hasta ahora nunca se ha reseñado: el furtivo Pepe, que fue una leyenda en los montes cántabros de la época tardofranquista, fue contratado en más de una ocasión por la Guardia Civil para acabar con algunas bestias feroces y descontroladas, y llegó a acabar con una partida de lobos en Galicia que habían matado a una niña. Esta historia de pacto social no puede por menos que recordarnos tantos argumentos en películas de Fritz Lang (*M*, *el vampiro de Dusseldorf*, *El testamento del Dr. Mabuse*, etc.) en los que la existencia de un mal mayor obliga a los partidarios del orden y a los de la marginalidad a colaborar juntos en aras del bien común. Una forma oblicua de detectar en la carrera de Borau ecos de las maneras de quien, según dicen muchos de sus alumnos, era su cineasta favorito.



historia en la que, con mucho sentido de la oportunidad, muchos quisieron o supieron ver toda una serie de alegorías sobre la reciente Historia de España.

La película muestra una tragedia con un realismo crudo en el que existe toda una violencia mal contenida, plagada de represiones y sometimientos, en el orden afectivo, sexual, pero también social e incluso ideológico. La acción se ordena a través de un espacio dramático sencillo, reducido, cuyos personajes principales (una mujer y su hijo furtivo, la amante de éste y el gobernador civil que viene de tarde en tarde a cazar por esos pagos, y que fue criado por la primera), son expuestos, que no descritos, y para su caracterización se confía en la puesta en escena, en los objetos y gestos, más que en los escuetos diálogos. La Junta de Censura, todavía en activo, pidió la supresión de medio centenar de planos, algo a lo que no accedieron sus creadores, y tras su clamoroso paso por el Festival de San Sebastián, logró una importante difusión internacional, y el ser considerada como una alegoría política, algo que no era en principio la finalidad de la obra, como le ocurrió a tantas otras películas de la Transición, condicionadas, aunque fuera positivamente, por un contexto sociopolítico del que no podían sustraerse.

Lo interesante es que *Furtivos* se alza como una de las dos películas más logradas y maduras de su realizador, más coherentes con una estética de la densidad y la depuración estilística, que Carlos F. Heredero atinadamente considera además como “*un trabajo abierto y de entrañas complejas, en cuyo fondo resuena un eco atávico, rico en sugerencias perturbadoras y en complementarios niveles de lectura*”<sup>11</sup>.

El impulso recibido con *Furtivos* permite que Borau se plantee una carrera cinematográfica sostenida, espejismo que perdurará durante algo más de una década. La experiencia de trabajar con Gutiérrez Aragón se repite a la inversa: será productor y coguionista de la segunda cinta del director cántabro, *Camada negra* (1977), que obtuvo un resonante éxito en la Berlinale, y en principio juntos inician el siguiente proyecto dirigido por Borau: *La Sabina* (1979). Pero Gutiérrez Aragón abandona el proyecto en su primera fase, y esta vez será Borau quien en solitario asuma la escritura, dirección y producción del largometraje, otra obra que se aleja de sus anteriores creaciones y que de nuevo transita por terrenos extragenéricos, y que solo conserva una misma estética, aplicada a contenidos nuevos, y auspiciando, por tanto, formas nuevas. *La Sabina* es un nuevo intento de internacionalización de Borau; si antes probó con

---

<sup>11</sup> HEREDERO, Carlos F.: op. cit., pág. 20.

intérpretes extranjeros y buscando financiación en otros países (*Hay que matar a B.*), de nuevo atrae un variopinto reparto, europeo, y la contribución de empresas de otros países, que de hecho lastrarán el resultado técnico de la película (como es el caso de la iluminación y la fotografía, inusualmente mediocres para el nivel que tiene el cine de Borau).

*La Sabina* se ambienta en una Andalucía que rompe con los tópicos decimonónicos, y al tiempo los reescribe, inspirándose en una leyenda de los viajeros del XIX, en la cual se introduce un drama sentimental muy directo y carnal, con personajes desplazados típicos del cineasta. Nuevamente comparecen los temas más caros al cineasta aragonés, aunque ahora de manera más ligera, en un equilibrio entre drama amable y tragedia final que tal vez sea uno de los escollos principales de su narratividad. Entre esos temas, los abismos culturales y geográficos, el carácter femenino, la infelicidad y la frustración ante el desequilibrio entre deseo y realidad, o las cualidades metafóricas y reales de lo mítico y de lo telúrico.

A pesar del resultado desigual, o quizá precisamente por ello, un Borau envalentonado viaja a los Estados Unidos y tratará de instalarse en Los Ángeles, donde vivirá por espacio de varios años, convirtiéndose en un referente para la población española en tránsito por Hollywood, y sirviendo de enlace con hispanistas y figuras intelectuales en un exilio más industrial que otra cosa, como el anciano Buñuel en México, además de desarrollando ya su veta como ensayista e investigador cinematográfico. Durante esa estancia, realiza su exploración en los míticos Estudios para documentarse sobre el olvidado cineasta Harry D'Abbadie D'Arrast (que publicará en 1990 gracias al Festival de San Sebastián), trata de localizar copias de las versiones dobles de los años treinta filmadas y/o escritas por "la otra generación del 27" en la Fox y la Paramount, y prosigue también el esbozo de un trabajo, comenzado en 1974, sobre el apoyo de Hollywood a la causa de la II República española durante nuestra Guerra Civil (bajo el título *Hollywood Against Franco*, iba a ser publicado por Ediciones Turner, aunque nunca se concluyó) <sup>12</sup>.

Será en el sur de los Estados Unidos, concretamente en Laredo (Tejas) donde filma su *Río abajo / On the Line* (1984), que los críticos suelen considerar el ejemplo de su madurez como cineasta. Paradójicamente, en la tierra del Cine se encuentra de nuevo con múltiples problemas de producción y cancelaciones de

---

<sup>12</sup> Los datos conocidos sobre este ensayo se deben al descubrimiento que hizo Agustín Sánchez Vidal de correspondencia entre Borau y Manuel Rotellar, conservada en la Filmoteca de Zaragoza.

rodaje, invirtiendo un lustro en realizar la película. El filme, que narra un triángulo amoroso descrito en términos de ambigüedad y dominación, con un traumático espesor sexual, tiene de marco un tema característico del autor, que aquí se hace más explícito que nunca: el concepto de frontera y los problemas del mestizaje cultural, dada la localización (las poblaciones del Río Grande) y el drama de los trabajadores mexicanos ilegales. Para muchos, es su película más cercana a un modelo clásico de representación, lo que durante mucho tiempo ha convertido el díptico *La Sabina / Río abajo* en el eje de madurez de su obra, algo que creemos que merece un replanteamiento. Nosotros no consideramos que sean sus obras más logradas, la primera por razones técnicas, y la segunda por su excesiva particularidad dramática. La madurez estilística ya se demostró en *Furtivos*, y películas como *Hay que matar a B.*, o la inmediata posterior, *Tata mía*, tienen la cualidad de acercarse al espectador sin tener que salvar anfractuosos escollos psicológicos.

No obstante, en *Río abajo* sí hay una maestría de realización incuestionable, que tiene que ver sobre todo, significativamente, con la capacidad visual, plástica, y compositiva de su director:

*"[La película] extrae toda su fuerza expresiva del vigor de las composiciones, de la riqueza polivalente de la puesta en escena y de la asombrosa naturalidad con la que, en el fondo, contraviene y sabotea impunemente todos los estereotipos propios del género. El hermoso equilibrio que mantiene entre la precisa y racionalista ordenación de sus formas y la necesaria libertad vital de sus personajes (...) hace posible esa secreta armonía con que acción y reflexión se conjugan al unísono dentro de un relato en el que "mojados", "coyotes", prostitutas y policías de frontera, son todos ellos personajes-consecuencia de su entorno" <sup>13</sup>.*

Es algo aceptado que *Río abajo / On the Line*, película filmada en inglés por un español en los Estados Unidos, es un ejemplo de que nadie es profeta en su tierra. Aunque goce de reconocimiento, es otra obra poco aceptada en términos de público, si la comparamos con la resonante acogida de *Furtivos*, menos de diez años antes. Lo cierto es que ninguna otra obra cinematográfica de Borau tuvo tanto éxito, pero las complicaciones de producción de *Río abajo* fueron tantas, unidas a problemas personales de su realizador, que terminaron desembocando en su regreso a España, donde de forma discreta acometió la filmación de una comedia dramática de gran nostalgia, *Tata mía* (1986), en lo que parece un esfuerzo de recapitulación cuando se ha doblado la mitad de la

---

<sup>13</sup> HEREDERO, Carlos F.: op. cit., pág. 20.

vida, y uno se vuelve hacia los escenarios de la niñez. Desde luego, constituye una de las propuestas más originales y sutiles de conmemoración del medio siglo de nuestra guerra de las que llegaron entonces a las salas de cine con bastante profusión. En lugar de jugar al cine histórico, que a Borau nunca pareció gustarle, la acción se dispone en el presente y se rastrean los legados que ha dejado. Borau fue siempre un cineasta que gustaba de mostrar a través de los entornos y los objetos el bagaje de sus creaciones. Al tiempo, su guionista, productor y realizador, iniciando una etapa de aislamiento de la industria, mira a su propio pasado y contrata para uno de los papeles protagónicos ni más ni menos que a la mítica Imperio Argentina, la cantante y actriz que protagonizase la versión de Florián Rey de *Nobleza baturra* (1935), uno de los primeros recuerdos fílmicos de Borau, de tema marcadamente aragonés.

Aunque se trate de una cinta de tono íntimo e ideología elusiva, lo cierto es que las analogías son claras; hermanos que se reencuentran junto con antiguos amores, procesos de maduración y una morosa pero firme sensación de honestidad fracasada, de pérdida de la felicidad junto con los años, de igualación entre ganadores y perdedores en su tristeza. Es una de las películas más elípticas y elegantes de Borau, si no la más elegante si lo consideramos desde la perspectiva de la narración clásica, donde podríamos catalogar *Tata mía* como un melodrama, si no fuera por el empeño de su autor por alterar los registros genéricos a cada instante a la búsqueda de nuevas maneras de exponer plásticamente las estructuras dramáticas.

Y desde su discreción, la originalidad de esta obra es tanta que, de hecho, deja a Borau en dique seco. Sus finanzas ya no gozan de tan buena salud como en los tiempos de sus constantes trabajos publicitarios; su cine no encuentra acomodo fácil en tendencias en boga que no le interesan, las condiciones de producción cinematográfica se alteran sensiblemente en esos años, los años de menor productividad cuantitativa y de peor cuota de pantalla de la Historia de nuestro cine, y se vuelven demasiado complejas para realizadores de marcada independencia como él. De nuevo, se abre un largo paréntesis, y de nuevo, pasará una década antes de que vuelva a rodar una película para cine.

Buscará otra vez refugio en la realización de documentales para empresas, y en la producción de series televisivas. Así, filma muy significativamente tres piezas sobre arquitectura, *Sevilla siempre* (1988), *El mudéjar de Teruel* (1988) y *La arquitectura civil en el Bajo Aragón* (1989), y presenta a TVE un proyecto felizmente resuelto entre 1991 y 1992: la adaptación de los primeros libros de *Celia*, una de las obras maestras de la literatura española para

niños, escrita por Elena Fortún, y sobre la que en otro capítulo nos extenderemos un poco. La serie compuesta de seis episodios, fue coescrita con su vieja amiga, la novelista Carmen Martín Gaité, y tuvo también sus problemas de realización, ya que Borau quiso en principio ocuparse solo de la producción y contrató al veterano José Luis Cuerda para la dirección, pero la imposibilidad de ponerse de acuerdo respecto a la misma provocó que nuestro cineasta se ocupase finalmente también de filmar casi todos los episodios. Tuvo una buena acogida en su emisión en TVE, y obtuvo la Medalla de Oro en el Festival de Nueva York, pero no supuso el regreso de Borau al cine, sino que, por espacio de cinco años, concentró la actividad de éste en otras labores, de naturaleza formativa, erudita e institucional.

### ***Borau y el mundo de la teoría***

Además de su dedicación docente, éste es el momento en el que se convierte por fin en una referencia en la investigación cinematográfica; se publica por fin su estudio biográfico sobre D'Arrast en 1990, dirige la revista *Viridiana* (1991-1998), dedicada al estudio del guion cinematográfico (donde se editan algunos textos completos, entre ellos, el de *Furtivos*), mientras inicia la elaboración del *Diccionario del cine español*, publicado finalmente en 1998. Se trataba de un proyecto colectivo, hasta entonces inédito en nuestra historiografía, que puede encabezar porque acepta la presidencia de la Academia de las Artes y las CC. Cinematográficas de España entre 1994 y 1998. Entre otras actividades, dinamizó el potencial editorial de esta entidad, con un boletín mensual, una revista de periodicidad trimestral de corte monográfico (*Academia. Revista del Cine Español*, que hoy se publica mensualmente), y una serie de libros temáticos, elaborados por historiadores, críticos y aportaciones testimoniales, que constituye una de las grandes aportaciones al conocimiento de nuestro cine: *Cuadernos de la Academia*, desgraciadamente interrumpida en su número 14 <sup>14</sup>. Mientras, crea desde el Imán una iniciativa competitiva, la Semana de Cine Experimental de Madrid (1991-2012). Y con la misma marca,

---

<sup>14</sup> *Cuadernos de la Academia* editó su primer número (*Un siglo de cine español*) en octubre de 1997, como consecuencia del Centenario de nuestro Cine, celebrado el año anterior. El último número, *El cine español durante la Transición democrática* (un número doble, 13/14), apareció en marzo de 2005. Entre medias aparecieron once números más en nueve volúmenes: *Tras el sueño. Actas del Congreso sobre el Cine Español*, (nº 2), *Memoria Viva del Cine Español* (nº 3), *Doce-Historia de la Academia* (nº 4), *Los límites de la frontera. La coproducción en el cine español*, (nº 5), *Ficciones históricas* (nº 6), *En torno a Buñuel* (nº 7/8), *La herida de las sombras. El cine español de los años 40* (nº 9), *Los estudios cinematográficos españoles* (nº 10) y *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español* (nº 11/12).

creará una editorial (Ediciones del Imán, de 1994 hasta el 2000) que publicó una decena de obras en menos de una década, tan importantes y entonces inéditas en nuestro idioma como eran los textos de Steinbeck, Mac Liammóir, Salma y Peter Viertel, Sven Nykvist, investigaciones de Luis Gasca y de Jesús García de Dueñas, la recuperación de la obra completa de Carranque de Ríos, o el descubrimiento de un nuevo talento en la prosa narrativa española, Bernardo Sánchez Salas.

Toda esta actividad intelectual revela a un Borau convertido en autoridad teórica e institucional del sector, hasta el punto de atraer el interés del medio literario; una oferta de la editorial Alfaguara le lleva a elaborar dos recopilaciones de cuentos, algunos ya publicados y otros inéditos, según la técnica especular típica de todos sus trabajos teóricos. El primero, *Cuentos de cine* (1996), consta de relatos escritos por literatos sobre cine; el segundo, *Cuentos sin cámara* (1999), recoge relatos escritos sobre cualquier tema, creados por directores de cine. Tanto en uno como en otro, introduce un relato escrito por él. Los dos primeros cuentos publicados en cuarenta años.

Y aprovechando la mejora sustancial que se produjo en nuestra industria a finales de la década de los noventa, pero desde la más absoluta independencia empresarial, Borau vuelve en 1996 con un nuevo largometraje: *Niño Nadie*. Todos los críticos han coincidido desde entonces señalando esta obra como la más radical de su carrera. Surgida a partir de un guión que podría haber devenido en novela, *Gatuperio*<sup>15</sup>, la película manifiesta un realismo sórdido y muy particular que se convierte en el rasgo de identidad más acusado del Borau cineasta de última etapa. Una historia sobre un extraño grupo, a modo de secta *cuasi* teosófica construida a partir de desvaríos y filosofías banales, sirve para elaborar un drama sobre la infelicidad y la incomunicación, sobre cómo la lucidez no es salvavidas ante la tragedia de verse aislado. La película se produce modestamente, casi de manera familiar, y su estreno desconcierta a la mayoría de los críticos, que probablemente se encuentran con un Borau que ya ha roto sus últimas ligaduras con cualquier clase de género ni de pacto con las tendencias en boga y está, básicamente, contando lo que le preocupa como le da la gana. *Niño Nadie*, película vista por pocos, fue juzgada como una obra irregular y, sobre todo, imposible de catalogar. Creemos que no es un inconveniente sino, precisamente, su principal virtud. Su autor había entrado

---

<sup>15</sup> El manuscrito de *Gatuperio* fue examinado por Bernardo Sánchez Salas, y de sus concomitancias con *Niño Nadie* se ha ocupado profusa y acertadamente este autor; Cfr. SÁNCHEZ SALAS, Bernardo: op. cit., págs. 129 a 155.

ya en una fase definitiva en la que se despojaba ya de cualquier clase de artificio estilístico y se concentraba en su mensaje; un mensaje que, por otra parte, era imposible transmitir si no era empleando la forma adecuada. Una estética concreta, que ahora se hacía no tanto esquemática como estructural.

Una obra así invitaría a más de uno a anunciar la retirada del cine de un Borau que sumaba casi setenta años. Y sin embargo, también ahora el cineasta aragonés volvería a sorprender por su independencia y por su capacidad para seguir innovando. Tres años más tarde, a pesar del descalabro económico, consiguió aún llevar a buen puerto un último proyecto: *Leo* (2000), para muchos su testamento fílmico, y con seguridad para la mayoría, su obra más redonda desde *Furtivos*. Con *Leo*, José Luis Borau alcanza de nuevo la consagración, y precisamente con una narración en la que se reúnen todas las claves ideológicas fundamentales de su obra: la marginación, la infelicidad que provoca el abismo entre deseo y realidad, las relaciones familiares o íntimas opresivas, la necesidad del secreto, las distancias culturales y las barreras o fronteras, y de nuevo centrándose en un personaje femenino, en este caso la joven Leo, calculadora mujer que busca venganza y articula un trío amoroso que concluirá en tragedia para todos, en mayor o menor medida. Para este canto de cisne, Borau de invistió de autor realista con veleidades naturalistas, y utiliza personajes anímica o socialmente depauperados (vigilantes, gimnastas, okupas furtivos de locales abandonados, cartoneros, un chico retrasado) y emplea escenarios que estiliza soberanamente, pero que son un acopio de sordidez: metros nocturnos, polígonos industriales, pensiones y bares misérrimos,...

Muy probablemente, nunca Borau había buscado antes de modo tan intenso el primer plano de los actores, la concisión en el diálogo, la sentenciosidad del pesimismo vital... dos años más tarde de la eclosión en España del cine social, de la mano de cineastas jóvenes como Corcuera o León de Aranoa, el viejo maestro ofreció un cine que buceaba en las causas sociales trascendiéndolas. La película tuvo un recibimiento francamente positivo, y le permitió la satisfacción de recibir de la Academia de Cine, por la que tanto trabajó, el premio Goya al Mejor Director.

Tras la aceptación de su última obra, y desbordado por los constantes requerimientos que le asaltaban a diario de charlas, artículos, comparecencias, entrevistas, trabajos institucionales, etc., Borau, sin alharacas ni escándalo alguno, asumió que ya había cumplido con su carrera como cineasta, y dedicó sus últimos años –una década entera– a tratar de devolver al cine, multiplicado, todo lo que de él había recibido. Pero no prescindió de seguir trabajando en el

mundo de la imagen, solo que ahora lo haría desde la silla del guionista. Dos proyectos, ambos concluidos y ambos sin filmar, ocuparon parte de su tiempo: los guiones de *La pajarita* y de *Las hermanas del Don*, el último coescrito con el guionista más prestigiado de entonces, Rafael Azcona. Nunca afirmó que hubiese renunciado a filmarlos, pero lo cierto es que sus recursos los dedicó generosamente a iniciativas de divulgación, estudio y preservación del cine, entre las que se cuentan la creación de la Fundación Borau (2007-2012), que otorgaba becas y generó algunas publicaciones sobre guion, o el sostenimiento hasta su muerte de la Semana de Cine Experimental.

Esos últimos años cuentan con una abrumadora cantidad de honores y responsabilidades institucionales. Entre los primeros, Borau fue integrado en el patronato del Museo Reina Sofía (MNCARS) en 2003, y recibió la Medalla al Mérito de las Bellas Artes (1998), la Medalla de Oro de la Academia de Cine (2000), la Medalla de Honor de la Asociación Española de Historiadores de Cine (AEHC) en 2001, el Premio Nacional de Cinematografía (2002), el doctorado *honoris causa* por la peruana Universidad de San Marcos de Lima (2004) y el Premio de las Letras Aragonesas (2009). Entre las segundas, hay que destacar su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza (2001), en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (2002) y en la Real Academia de la Lengua (2008). Amén de haber sido, desde 2007 y hasta 2011, presidente de la Junta Directiva de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

Sería éste un magnífico broche para la vida de una personalidad cinematográfica de inusual envergadura en la Historia de nuestra cultura. Pero no puede serlo, porque para el final hemos reservado la alusión a esa otra vocación, tardía pero creemos que muy sólida, que fue a la que consagró sus mayores energías creativas en esa última década: el ensayo sobre Arte y la creación de relatos literarios. Junto con algunos artículos documentados y eruditos, que luego veremos, publicó un extenso libro divulgativo sobre las relaciones entre el cine y el habla común (*Palabra de Cine*, 2010), una recopilación de piezas periodísticas variopintas (*A la deriva*, 2006), la compilación de dos de sus discursos de ingreso en Academias (*La pintura en el cine / El cine en la pintura*, 2003) y en ese mismo año, vio la luz su primera antología de relatos, *Camisa de once varas*, que recogía textos que había escrito en su mayoría con el fin de servir como esbozos de guiones, y a los que dio forma narrativa. Obtuvo con este libro el premio Tigre Juan, y tan fenomenal acogida crítica, que unos meses más tarde publicó un librito, *Navidad, horrible Navidad* (2003), con unas cuantas piezas más. Este segundo volumen ya se componía en su mayor parte de



trabajos creados ex profeso. Pero consideramos que la revelación llegaría en 2008 con *El amigo de invierno*, compuesto con relatos escritos no solo desde la Literatura, sino con una vocación de estilo ya muy marcada, y en algunos casos, claramente lograda. En 2009 vería la luz *Cuentos de Culver City*, una recopilación de sus cuentos de temática estadounidense, donde se mezclaban algunos ya incluidos en los anteriores volúmenes con otros nuevos, que gozaban de especial soltura en su estilo, y reiteraban los temas que serían característicos de su obra literaria. Destacamos esto porque defenderemos la tesis de que sus cuentos no son una simple extensión de su habilidad como guionista, sino que constituyen una línea completamente nueva de trabajo, en la que fue ganando en seguridad y audacia creativa, con un horizonte temático diferente al de su cine, y unas concomitancias estilísticas que sí dotan de una misma Estética a toda su obra, sea en el formato que sea. Apoyando esta idea, queremos añadir que, en el momento de su defunción, tenemos noticia de que trabajaba en un quinto libro de relatos y en el esbozo de una novela, proyectos de los que hemos logrado rescatar en primicia el relato “Betty se muestra”, que figura en los anexos de esta tesis.

### III

## CARACTERÍSTICAS DE UN ESTILO INDIVIDUALISTA.

## DEL CINE HACIA OTROS ÁMBITOS CREATIVOS

### *La cuestión del estilo y del clasicismo*

A principios de los años setenta, un joven crítico de cine y guionista en ciernes llamado Paul Schrader (hoy, uno de los grandes talentos del cine americano), ya entonces obsesionado con los filmes de naturaleza metafísica y con cuestiones como la naturaleza de la Conciencia y de la Redención, presentó su tesis doctoral <sup>16</sup>, considerada actualmente un clásico sobre cineastas trascendentes, en la senda de una de las líneas más complejas del cine de autor. En los primeros capítulos, cuando Paul Schrader tiene que afrontar la descripción del *estilo trascendente*, comienza por tratar de definir a qué podemos llamar “estilo” en el cine. Su visión estaba entonces marcada, como la de muchos otros jóvenes intelectuales, por lecturas neomarxistas como la que había establecido Arnold Hauser dentro de la nueva Sociología de la Cultura; teorías del estilo que procedían del concepto de *Kunstwollen* diseñado por el maestro Aloïs Riegl.

Riegl (1858-1905) es muy poco recordado, pero su aparición a inicios del XX como historiador del Arte fue decisiva para impulsar el formalismo y crear la crítica de arte. Discípulo de Franz Brentano, entre sus obras destacan, por su influencia, *Cuestiones de estilo* (Stilfragen, 1893) y *El culto moderno a los monumentos* <sup>17</sup>, donde desarrolla incluso una serie de tablas para enjuiciar el

---

<sup>16</sup> SCHRADER, Paul: *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*, Ediciones JC (Clementine), Colección Clásicos, Serie Biografías de cine, Madrid, 1999. Edición española de *Transcendental Style in Film (Ozu, Bresson, Dreyer)* (1972), traducción y prólogo de Breixo Viejo Viñas.

<sup>17</sup> La primera edición en España de esta obra fue la traducción de Ana Pérez López para la editorial madrileña Visor en su colección La balsa de la Medusa (1987). La edición recomendable más actual es RIEGL, Aloïs: *El culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes*, Consejería de Cultura (Junta de Andalucía) / Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Sevilla. 2007. Traducción y comentario por Aurora Arjones de *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung* (1903).

valor de las obras de arte. Fundamental en la historiografía del análisis artístico, el texto está supeditado a la aceptación de la “voluntad artística” o *Kunstwollen*.

Por ello, décadas después Schrader encuentra en la Antropología y la Estética tres posibles acepciones del estilo, siguiendo los dictados de Riegl<sup>18</sup>, cada una de ellas, en el fondo, un paso más allá del anterior hacia una concreción. La primera es la de Wylie Sypher, por la que el estilo es “*una visión contemporánea del mundo expresada por una cultura geográfica e histórica particular*”. Para la segunda, la de Raymond Durgnat, se trata de “*una expresión individual que significa la creación de un mundo personal, subjetivo y no objetivo*”. Y finalmente para Heinrich Wölfflin, el estilo es lo que él llama “*una forma general de representación*”. A Schrader le interesaba la aproximación de Wölfflin, que aplicada al cine implicaba “*un estilo como el primitivo o el clásico, es decir, una expresión de ideas similares en formas similares pero llevada a cabo por culturas diferentes*”. Sypher y Durgnat describían cualidades culturales y personales de la obra de arte, y eran apropiadas para describir “*la experiencia humana de lo Trascendente, más que lo Trascendente en sí*”. Wölfflin sin embargo planteaba el camino contrario, un camino de lo universal hacia lo particular, que permite buscar la otredad en toda persona y cultura.

Cuando hablemos, por tanto, de estilo en el caso de un cineasta como Borau, estaremos haciendo hincapié en aquello que no solo, como afirmaría Durgnat, hace de su cine algo personal y subjetivo, sino que rescataremos la acepción de Wölfflin para defender que además esa personalidad se genera en un tipo de cine que tiene una vocación de representación general, quizás porque su aparente asepsia, su ausencia de artificio, convierte su estilo en una manera de conectar los recursos más efectivos y de eficacia común con la particularidad de su mundo como cineasta.

En ello, va a pesar de manera notable la atención que Borau siempre concedió a los aspectos no ya artísticos, sino lingüísticos (icónicos si se prefiere); la importancia de obtener un estilo aparentemente diáfano que en verdad no se apoya tanto en lo que se dice como en el lenguaje universal con el que esto es expresado, una universalidad que por defecto identificamos con el modelo de representación fílmica más extendido en las geografías y en el tiempo, y que hemos dado en denominar “clásico”.

---

<sup>18</sup> Dichas acepciones se toman, respectivamente, de las siguientes obras: *Rococo to Cubism in Art & Literature*, de Wylie Sypher (Alfred A. Knopf, Nueva York, 1960), *Films & Feelings*, de Raymond Durgnat (Faber & Faber, Londres, 1967) y *Principles of Art History*, de Heinrich Wölfflin (Dover Publisher, Nueva York, 1959).

Respecto a la cuestión del estilo, y del presunto “clasicismo” de Borau, tal vez habría que apelar a que la conceptualización que dimana de su cine sobre el Clasicismo no es netamente cinematográfica, idea que pretenderemos propugnar en estas páginas; está infiltrada de una estética global que bebe en otras fuentes, entre ellas, las de las artes plásticas.

Ya lo advierte Vicente Sánchez-Biosca en *Cine y vanguardias artísticas* (2004), una de sus mejores obras: la relación entre Arte y Cine no es temprana, y no se puede hablar de influjos a lo largo de todo el período de los pioneros ni en los primeros años del denominado cine Clásico o Institucional, por seguir la terminología de Noël Burch. Pero igualmente, Sánchez-Biosca matiza que en el momento del contacto, que podemos cifrar en el período europeo de entreguerras, se trató de recuperar lo que podríamos denominar “el tiempo perdido”, justo cuando el Modelo de Representación Clásico adquiere su madurez narrativa:

*“En efecto, el cine nace en connivencia con el espíritu de su tiempo: surgido de la técnica y del movimiento, de su análisis científico y de su percepción humana, el cinematógrafo era demasiado tosco para asumir los postulados vanguardistas. Ni aquellos que lo inventaron estaban influidos por el espíritu de la vanguardia ni los artistas plásticos o literarios verdaderamente vanguardistas sintieron la suficiente curiosidad por esta máquina primitiva para indagar en sus posibilidades (...) si los primeros años del cine corren parejos a la agitada vida de las vanguardias, cuando la chispa entre ambos estalla, uno y otras se aprestan a recuperar el tiempo perdido en las más diversas direcciones”* <sup>19</sup>.

Pero no podemos obviar la existencia de una paradoja: la oportunidad que el Arte ofrecía al Cine se resolvió en la adopción de rasgos de estilo que no por ello comportan una comunión con el Arte, sino la asunción de algunos elementos manejados en las vanguardias ya popularizadas en la sociedad de su tiempo, y especialmente el cine estadounidense –aquel que suele destacarse como un referente con ascendente sobre Borau– toma dichos elementos desmarcándose de futuros devenires innovadores de la Literatura y del Arte. Una situación que no se modificará hasta la irrupción de los Nuevos Cines en los años sesenta, casi medio siglo después:

---

<sup>19</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Ediciones Paidós Ibérica, Colección Sesión Continua, nº 16, Barcelona, 2004. Págs. 19-20.

*“No menor es el problema planteado por la paradójica conquista que hace el cine de su clasicismo en un período en que el arte había pasado ya por sucesivas generaciones de vanguardia. Dicho esquemáticamente, el cine clásico de Hollywood encuentra sus modelos en fórmulas prevanguardistas (la imagen perspectiva para su configuración de un espacio habitable, concepción teatral de interiores, borrado del montaje, concepto de verosimilitud narrativa y clausura del relato cercanos a la literatura popular decimonónica) dando así la espalda al arte y la novela contemporáneos”*<sup>20</sup>.

### ***La cuestión de la Modernidad***

Pero este alejamiento, como señalamos, queda corregido precisamente en la década en la que cineastas como Borau se inician en la realización fílmica; en la aparición de los Nuevos Cines que vienen a restituir la relación del cine con otros medios de expresión y otras artes, y este proceso queda recogido bajo la enseña del concepto de Modernidad. Como aclarara nuestro autor en un debate,

*“De lo que he dicho antes, yo solo quiero hacer una precisión. Efectivamente, como dice Pérez Perucha, aquí estamos para hablar del cine español, y yo he hablado antes del cine, simplemente, y no he hablado de esa parcelita que somos o que construimos. Si hablamos de esa parcelita, ya que somos tantos, creo que la modernidad en España comienza con ¡Bienvenido, Mr. Marshall! (1953), ya que rompe con todo lo anterior, si es que modernidad supone romper con todo lo anterior y ahí nace todo lo que vino después. Lo que ocurre es que en los años sesenta, que también tenemos que hablar de esos concretamente, la influencia de la Nouvelle Vague fue también muy directa, aunque ¡Bienvenido, Mr. Marshall! era una película que nacía no en la Cinemateca francesa, como las películas de Truffaut o Godard; nacía en los cineclubs. O sea, en La kermesse heroica, y en las películas de René Clair, y todas aquellas historias. Esto para España era una modernidad, y por tanto, yo creo que la primera película moderna de España fue ¡Bienvenido, Mr. Marshall!”*<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: op. cit., pág. 24.

<sup>21</sup> Intervención de Borau del “Segundo debate: Los nuevos cines españoles de los años sesenta y la modernidad”, en PÉREZ PERUCHA, Julio / GÓMEZ TARÍN, Francisco / RUBIO, Agustín (eds.): *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad. Actas del XII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine (AEHC)*, Ediciones del Imán, Madrid, 2009, págs. 409 a 450. Pág. 444.

Esta Modernidad española, como se ve, para Borau venía condicionada por nuevos cineastas que ya unos años antes, en la década de los cincuenta, la habían intuido en el Neorrealismo, sin desechar las influencias del cine clásico que había dimanado como modelo desde Hollywood durante décadas. Como decíamos, Borau será un autor en numerosas ocasiones catalogado de (y tachado como) “clásico”, etiqueta que suele implicar una adherencia a los postulados narrativos del cine estadounidense. Y aquí volvemos a Sánchez-Biosca para hacer una advertencia:

*“Los ejemplos de estas figuras anómalas en el cine norteamericano pueden hacernos reflexionar sobre la conveniencia de desechar ciertos tópicos, en particular aquel que hace de Hollywood una institución sólida y monolítica, ideológicamente inflexible e inmune a la idea de cambio. En realidad, todo hace pensar en un comportamiento contrario al estatismo. En efecto, un lugar común divulgado hasta la saciedad y aceptado por comodidad supone que el cine producido en Estados Unidos bajo la égida de Hollywood fue un apartado estable y convencional, resistente a las influencias extremas, ajeno a la vanguardia, anclado en formas narrativas procedentes de la tradición decimonónica y, lo que es más importante, resistente a la evolución. Este diagnóstico (...) es frecuente (...) en las presuposiciones que emergen cuando alguien pretende justificar el carácter atípico de un filme o autor”* <sup>22</sup>.

Y es que ya va siendo tiempo de olvidarnos tanto del reduccionismo que atribuye a Hollywood un sistema de producción y representación en el que no habría casos de experimentalismo y aún de disidencia estética, como de la simplificación por la cual los Nuevos Cines europeos, la época de eclosión del talento cinematográfico de Borau, estaría presidida por variaciones ideológicas y de contenido, asunto sobre el que volveremos inmediatamente.

En el mismo contexto del que traemos a colación las declaraciones de José Luis Borau en este capítulo, recordemos lo que argumentaba Luis Deltell:

*“El cine de los sesenta asienta su temática, en gran medida, en los logros de los anteriores. Los nuevos temas de los sesenta se parecen y recuerdan mucho a los temas abordados por los directores de los cincuenta, es cierto que los directores del Nuevo Cine español recurren con frecuencia a las adaptaciones literarias clásicas, sirva de ejemplo La tía Tula de Miguel Picazo de 1964, pero en general comparten una temática similar con el cine anterior, en el camino del realismo o en alguna de sus formas, en la crítica de*

---

<sup>22</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: op. cit., págs. 139-140.

*la sociedad española, en la denuncia de la decadencia política, la pobreza y la delincuencia... Temas que ya se presentaron en la década de los cincuenta aunque posiblemente no con tanta crudeza. Sin embargo, entre la década de los cincuenta y de los sesenta sí se produce una brecha en la estética cinematográfica. Si bien, como hemos dicho, la temática evoluciona de forma lógica, la estética experimenta una crisis sin precedentes, los nuevos modelos de representación, así como la construcción de los discursos en nada son comparables con los de décadas anteriores”* <sup>23</sup>.

Por tanto, se trataría de una Modernidad mucho más centrada en cuestiones de forma que en elementos referidos a los contenidos o incluso al origen de las fuentes inspiradoras, ya que la Literatura, como se comenta, no estuvo nunca ausente. Ya desde los tiempos del cine del *New Deal* americano, la industria, fuese a un lado u otro del Atlántico, estaba apostando por un modelo que en palabras de Sánchez-Biosca sería definido como “narrativo-intelectual” que registraba múltiples variantes e iba incubando una nueva apuesta por formas de expresarse para alcanzar temas comunes y recurrentes durante largo tiempo; ocurría en el cine de Hollywood, sucedía en el cine italiano de la postguerra, y también pasó en el resto del cine europeo con cierta posterioridad y mayor virulencia expresiva:

*“Sea como fuere, la situación implica a muchas cinematografías, además de la americana. También Europa participó en esa coyuntura. El lanzamiento de los nuevos cines europeos a finales de los cincuenta, una de cuyas consignas fue “el realismo”, prendió en Inglaterra, Alemania, Polonia, Checoslovaquia e incluso España, promocionando una recuperación del neorrealismo italiano (...) en suma, el panorama que se nos ofrece a la vista no es apacible ni diáfano. Algunos cineastas se plantearon casi literalmente redescubrir el cine desde cero, interrogar sus condiciones mínimas de funcionamiento: su aparato de base, la ilusión del movimiento, la noción de fotograma, la resistencia del espectador, la idea del espectáculo, interviniendo directamente sobre el celuloide (...) hasta agotarlo. Tradicionalmente, a este fenómeno de los años sesenta y parte de los setenta se le dio el nombre de cine estructural”* <sup>24</sup>.

Las ya numerosas referencias al neorrealismo no son nada inocentes. En concreto, la trascendencia para Borau del neorrealismo está más allá de una

---

<sup>23</sup> DELTELL, Luis: “Fragmentación y ruptura en la estética y fotografía en el cine de los años sesenta”, en PÉREZ PERUCHA, Julio / GÓMEZ TARÍN, Francisco / RUBIO, Agustín (eds.): op. cit., págs. 107 a 122. Pág. 108.

<sup>24</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: op. cit., págs. 164-165.

cuestión estética, sino que le otorga la capacidad de servir como eje de la Historia mismo del medio, o más bien, de bisagra. Podemos atribuir esta visión al hecho, muy humano, de considerar que la experiencia personal es la medida de la Historia que conocemos, que cada uno percibe el devenir histórico como un proceso que tiene en el tiempo concreto de nuestra existencia un momento decisivo. No obstante, a su argumentación le asiste un razonamiento en absoluto desdeñable: el Neorrealismo hace, por primera vez, que el cine se vuelva sobre sí mismo, reflexione y recupere ciertas posibilidades o ciertas potestades que le permiten reinventarse. Lo expuso de forma clarificadora en una de sus intervenciones en un debate en el seno de uno de los congresos de la Asociación Española de Historiadores de Cine (AEHC), que acabamos ya de citar en página precedente, y cuya edición de actas precisamente asumió desde Ediciones El Imán, y que fue también el último volumen publicado por la editorial de Borau:

*“Yo pienso que la modernidad en el cine es el camino de vuelta al cine. ¿Cuándo comienza ese camino de vuelta? Pues comienza, a mi entender, cuando termina el neorrealismo. Con el neorrealismo, hasta el final, el cine va de ida: va descubriendo cosas, aprovecha materiales teatrales, luego literarios, pictóricos o simplemente conceptos intelectuales como puede ser el surrealismo o el expresionismo, etc. El cine hasta aquí, como digo, es un viaje de ida. Cuando acaba el neorrealismo, el cine, en cierto sentido, imita al cine. Por primera vez, el cine se basa en sí mismo. Ya sé que antes se habían hecho películas sobre el cine, argumentalmente sobre el cine; pero eran películas donde aparecían rodajes de Hollywood, pero no me estoy refiriendo al cine como argumento, sino a la postura cinematográfica en general. Porque siempre hay excepciones, y siempre hay antecedentes”* <sup>25</sup>.

Por tanto, ya situados en esa senda que en Borau parece empezar en el cine italiano que se practicaba en la adolescencia y juventud del cineasta aragonés, parece que lo que pesa más para la historiografía precedente es la importancia de los mensajes e intenciones ideológicas, a pesar de que Borau, cuando se expresa, pretende dar una visión más global. Citemos aquí, por ejemplo, a uno de los mayores y más minuciosos analistas de su obra, Carlos F. Heredero <sup>26</sup> cuando escribe que

---

<sup>25</sup> Intervención de Borau del “Segundo debate: Los nuevos cines españoles de los años sesenta y la modernidad”, en PÉREZ PERUCHA, Julio / GÓMEZ TARÍN, Francisco / RUBIO, Agustín (eds.): op. cit., pág. 436.



*“Lo primero que llama la atención dentro de sus aportaciones, en coherencia con la influencia italiana, es una marcada preferencia por un cine de contenidos, de calado humanístico y de gravedad temática, con exigencias de verosimilitud en relación con una supuestamente unívoca realidad. La reclamación de un “tema humanamente valioso” o la valoración del “interés humano del argumento”, se convierten en una muletilla recurrente. “Yo era entonces, de alguna manera, un hijo del neorrealismo y sus postulados eran mi dogma cinematográfico. De ahí mi interés por la importancia de los temas y por el contenido de las películas”, recuerda Borau desde la distancia”.*

### ***La cuestión de la Forma. Decir o Mostrar***

Precisamente esta afirmación de Heredero, que *a priori* es sin duda eficaz para una aproximación general sobre la obra del cineasta aragonés, constituye al tiempo una pista que puede revelarse como desorientadora si la practicamos en demasía. El cine de Borau se admite siempre como una actividad *contenutista*, y por ello se entendería implícitamente que el estilo queda supeditado a su eficacia para proporcionar coherencia o al menos soporte técnico para alcanzar un nivel de significados, o digámoslo más burdamente, de *mensajes*; nosotros defendemos que en Borau el estilo es elemento constitutivo fundamental, que su presunta “transparencia” no implica necesariamente su levedad, sino una opción estética plenamente consciente y cuidadosamente planificada, del mismo modo que lo sería un cuadro hiperrealista o un retrato barroco enmarcado por sombras, de modo que lo que transmite solo puede ser transmitido así, con ese encuadre y esa puesta en escena, que de alguna manera no solo proporcionan significado, sino que *son parte de él*. Algo que, en el Neorrealismo de manual, el más cercano a un cine que no se quería objetivo (puesto que era ideológico) pero sí *objetivado*, no siempre procuraba enfatizar su composición.

Y la manera de Borau de llegar a esa composición, a ese formalismo, no era otra que planificar de manera que el espectador no discriminase entre estilo y contenido. No es que no exista el estilo más que en función del mensaje, es

---

<sup>26</sup> HEREDERO, Carlos F.: *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta*, Filmoteca Española, nº 6, Madrid, septiembre de 1990. Prólogo de Miguel Marías. Pág. 189. El primer y segundo entrecomillados se corresponden con citas que Heredero hace de críticas cinematográficas de juventud de Borau en el *Heraldo de Aragón*, a *Investigación criminal* (Vice Squad, de Arnold Laven, 1953) y a *El prisionero de Zenda* (The Prisoner of Zenda, de Richard Thorpe, 1952), respectivamente, de 29 y 18 de abril de 1954. El tercero, a declaraciones hechas por el cineasta al propio Heredero para el libro que citamos.

que *el estilo es el mensaje*. La reescritura concienzuda de sus guiones revela precisamente que no se avanza hacia contenidos nuevos y más complejos, sino que se trabaja para decir siempre lo mismo de manera más clara, y lo que se dice es, muy a menudo, simplemente lo que se ve. O dicho de un modo propio de la crítica literaria, al que luego volveremos en otro capítulo, pero esta vez con otro sentido: se construye la narración no sobre *lo que se dice*, sino sobre *lo que se muestra*.

Cuando Javier Angulo y Antonio Santamarina escribieron su libro-entrevista sobre Borau, los dos críticos intuían ya en su segundo cortometraje, para muchos su primera obra en términos reales, los rasgos característicos de su estilo:

*“Su práctica de fin de carrera, En el río (1960), se sitúa en la línea del cine realista que pocos años después desembocaría en el llamado Nuevo Cine Español. Pero también estaban ya en ella algunas de sus constantes: el extremo cuidado por la planificación de sus películas, siempre al servicio del relato; la constante preocupación por la fidelidad de sus escenarios; la búsqueda de los territorios más íntimos de sus personajes; una cierta “turbiedad” sexual en los mismos; la presencia de un subterráneo sentimiento de culpa, proveniente de la inevitable educación ultracatólica de la época; su preocupación por el arte, expresada por las explicaciones que el párroco del pueblo da a los visitantes acerca de las joyas artísticas que guarda su iglesia; la presencia de un personaje extranjero, pequeño soplo de aire fresco en medio de la “mesetaria” realidad española de la época, que hace su aparición, en un pueblo en plena siesta, con su rutilante automóvil desde el que se escucha moderna música americana...”* <sup>27</sup>.

Esta intuición de los dos críticos, que permite la enumeración de características indiscutibles, se explicita en la percepción que tienen de la actitud o posición estética del realizador, que para ellos, tal y como él mismo declarase muchas veces, pone al servicio del relato, es decir, de la narratividad, todos los recursos expresivos:

*“Si el relato y la credibilidad de sus personajes, su latido oculto, es lo más importante de una película, la puesta en escena y los recursos técnicos tienen que estar a su servicio. Por eso sus películas, salvo esporádicas excepciones, tienden a ser filmadas con el mismo objetivo, para que esa especie de “raccord emocional” ayude a (y no subraye) la historia. Rechazo, pues del subrayado y de todo tipo de efectismo, y defensa*

---

<sup>27</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: *Borau: la independencia como obsesión*, Edición del Festival de Cine Español de Málaga –con el patrocinio del Ayuntamiento de Málaga-, Colección Biblioteca de Cine en Español, nº 1, Málaga, abril de 2011. Págs. 30-31.

*de la sugerencia frente a la evidencia, como forma de máximo respeto hacia un espectador, que él quiere maduro y reflexivo. De ahí que se haya hablado a veces de una puesta en escena supuestamente clásica, que le habría llevado a que su filmografía se desarrolle película a película, con títulos admirables, pero sin una conexión entre ellas. Nada más lejos de la realidad”*<sup>28</sup>.

No obstante, Angulo y Santamarina reiteran que en Borau toda forma está al servicio del fondo, a lo que habría que matizar que el “fondo” no es lo mismo que el “mensaje”, sino el paisaje global que supone la imagen, por sus cualidades plásticas y semánticas, donde no existe radicalismo formal porque tampoco lo hay en el contenido: *“En su obra no hay ningún prurito de alarde formal. La forma debe ponerse al servicio del fondo y por ello defiende que “la ley fundamental del cine es el plano / contraplano”. Su cine se conecta entre sí por canales subterráneos”*<sup>29</sup>.

La conexión de unas películas con otras, por tanto, se encuentra para la Crítica en la tipología de los personajes que las encarnan, antes que en el estilo; una observación que creemos verdad a medias, ya que si es cierta esa conexión, no lo es que el estilo (su variedad o su neutralidad) esté supeditado a ello, sino que lo cierto es su eficacia y su discreción; en realidad, la idoneidad de cada elección estilística en cada película por su común falta de retórica, por su equivalencia en todos los casos, no por su aparente transparencia. Así, esos personajes siempre son

*“desarraigados, a los que el peso de las circunstancias sociales, de la pacata educación y su consiguiente sentimiento de culpa de la desagradable influencia de la familia, de una forma heterodoxa de vivir la pasión y el sexo llevan siempre hacia territorios insólitos y, a menudo, a buscar refugio en un pasado idealizado, lo que casi siempre acaba desembocando en la amargura. Un universo, por otro lado, en el que no caben buenos ni malos, sino víctimas en el fondo solitarias de un entorno que no acaban de comprender”*<sup>30</sup>.

La reflexión sobre la ambigüedad moral de los personajes es tal vez el mejor colofón en este desarrollo, ya que Angulo y Santamarina establecen que

---

<sup>28</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: op. cit., pág. 31.

<sup>29</sup> Ibídem, págs. 31-32.

<sup>30</sup> Ibídem, pág. 32.

esta cualidad, así como la presunta distancia hacia los mismos, es común en su cine y su literatura:

*“Ahí es donde Borau crea un mundo propio, tan ligado a la realidad como a una vitriólica ironía que, supuestamente, le coloca por encima de sus personajes, con una distancia hacia ellos que no es sino aparente. Porque, tanto en su literatura como en su cine, Borau ama a sus personajes más allá de esa aparente frialdad. El dichoso problema radica en que el autor huye, como hemos dicho, de la explicitación, de subrayar lo obvio, para demandar del espectador un compromiso con todo ese universo de sugerencias que cada una de sus películas o de sus relatos posee”* <sup>31</sup>.

Pero además la cuestión de la dimensión moral es otra de las claves en la obra cinematográfica de Borau, como ya destacara Carlos F. Heredero en su día en su estudio sobre el cineasta, y también lo vinculaba con la percepción que el espectador pueda tener al ofrecérsele desde una estética aparentemente despojada <sup>32</sup>:

*“Tiene la ventaja de que no se ofrece como solución definitiva ni como salvadora de extraviados, ni como redentora de males a erradicar (y eso que los hay graves y en abundancia), sino que tan sólo se expone al debate dialéctico (cuando aborda las tareas didácticas), al intercambio teórico (cuando se manifiesta por escrito) o al juicio crítico (cuando se desarrolla visualmente sobre la pantalla). Alumnos, lectores y espectadores han pasado frecuentemente por delante de ella y apenas se han sentido interpelados. Sin duda, y aquí ya entraríamos en materia, porque su aspiración a la transparencia, su voluntad de pasar desapercibida, su nitidez visual, su renuncia a toda alharaca formal, a todo efectismo de andar por casa, la hacen poco propicia para el escándalo, para la polémica sensacionalista, para el desahogo del amarillismo periodístico, que también existe en el terreno de la crónica cinematográfica”*.

### ***Componentes esenciales de su discurso***

Ésta es por tanto una de las lecturas más sólidas y habituales de su manera de hacer cine, a través de cuyo prisma podemos ver cómo, presuntamente, emergen todos los denominadores comunes de sus obras. Para Heredero, empleando una síntesis de las diferentes perspectivas que emplea para aproximarse a su cine, serían básicamente los siguientes, que nosotros matizamos según corresponde:

---

<sup>31</sup> Ibídem.

<sup>32</sup> HEREDERO, Carlos F.: op. cit., pág. 185.

- 1) Lo que denomina la “independencia y soledad del francotirador”, es decir, un voluntario ejercicio de individualismo a ultranza, tanto en sus modos narrativos, como en los puntos de vista de análisis y desarrollo de sus personajes, que lo sitúan al margen de cualquier tendencia o imposición industrial
- 2) “El arquitecto frente a la realidad”; nos interesa especialmente, ya que es una manera de denominar la naturaleza estrictamente visual del cine de Borau, su empeño por hacer él mismo (y no su director de fotografía o de arte) detallados *storyboards* de los guiones, que sigue siempre fielmente, reflejo de una comprensión de la narración fílmica a manera de encuadres, y no de acciones. El ensayo característico de Borau con los actores antes de cada toma, lejos de marcar sus interpretaciones, creemos que abundaba en marcar su disposición y actitud en el espacio
- 3) La difícil sencillez: hay una voluntad poderosa de reducción no a lo básico, sino a lo esencial, en la manera de narrar de Borau. Esto no es consecuencia de su adscripción al realismo, sino a un tipo muy específico de realismo, que requiere un diseño complejo y profundo de argumento y personajes para posteriormente destilar la esencia, que es la que se muestra. Implica igualmente una planificación visual rigurosa para hacer transparente al narrador y a cualquier mediación que haya entre receptor e historia
- 4) El establecimiento de una distancia reflexiva ante lo mostrado; es la cualidad que en ocasiones permitía que se le tachase de narrador frío, pero en realidad deviene de un fuerte pudor ante lo obvio, un deseo artístico de aplicar tácticas elípticas, no para evitar que se vea la crudeza o lo más descarnado de la historia, sino para que el espectador o el lector tengan espacio suficiente para meditar sobre ello y apreciar los elementos implícitos
- 5) El tópico del individuo atrapado; un motivo muy reiterado en las películas de Fritz Lang, director de referencia de Borau, y que éste lleva más lejos, ya que no se trata solo del personaje perseguido y sumido en la angustia, sino también del individuo atrapado por la moral, por la familia, por las relaciones complejas, por su ubicación en la sociedad... Más allá del conflicto, Borau es un director que sugiere las confrontaciones internas de cada protagonista, que afloran generalmente de forma violenta. El individuo atrapado será un personaje recurrente en sus narraciones literarias

- 6) Una actitud hostil hacia el uso de “patria” como concepto agresivo, y de “frontera” como elemento excluyente, que luego abordaremos
- 7) La práctica de una ética de la libertad vinculada al conocimiento real, y no a las imposiciones sociales, académicas o de grupo. Los personajes de las películas de Borau, así como de sus cuentos, están en permanente viaje de aprendizaje, a veces para perfeccionarse, y a veces para llegar hasta la destrucción. Es importante destacar aquí que una de las preocupaciones habituales de Borau como guionista era recordarse mientras escribía, de manera continua, que los personajes ignoraban el sentido último de sus acciones, que no poseían ninguna clarividencia sobre hacia dónde les llevaban sus iniciativas
- 8) La exposición frecuente de relaciones amorosas y de ritos sexuales, que suelen concebirse dentro de un esquema marginal, ya sea a consecuencia de la dominación o la rebeldía, de la necesidad emocional, o de sentimientos encontrados que se expresan físicamente de manera abrupta. En sus relatos, dichas relaciones serán frecuentemente expresadas de manera marcadamente fisiológica e incluso degradante
- 9) El vaivén constante de conceptos como “infancia” y “familia”, que no solo tienen una importancia en la caracterización psicológica y la evolución de la acción, en muchas ocasiones de manera traumática, sino que actúan también como nichos y radas para los personajes en el devenir del argumento. En este sentido, Heredero insiste en una reiteración en todas las películas de Borau, que también se encuentra en sus relatos de ficción, como son los juguetes y los cuartos o espacios de juego, que remiten a lo que nostálgicamente el poeta Novalis afirmase: *“Donde quiera que haya niños, existe una Edad de Oro”*.
- 10) Lo que Heredero bautiza como “las constantes del pintor”. Recursos de cámara y maneras de visualizar la condición de los personajes y aportar información sobre ellos, procedimientos para contextualizar la acción temporalmente, juegos y paralelismos visuales constantes a través del ejercicio de la memoria del relato (fotografías), de sus figuras y emuladores (duplicados) o de su imagen especular (reflejos, espejos, etc.)
- 11) “La vida imita las películas”: tanto en su obra cinematográfica como posteriormente en la literaria, hay una posición que también se desprende de sus ensayos, y no es otra que la aceptación del mestizaje de unos y otros medios, que responderían y se influirían mutuamente ante las mismas cuestiones, y a los que pretende aplicar, en el fondo, una

estética común. En la realidad de sus películas está el cine presente, en forma de homenajes, de manera presencial, o estableciendo pistas y reconstrucciones dramáticas. Igual sucederá en sus cuentos, en los que la cinefilia es solo la manera más obvia de señalar un amplio espectro de recursos tomados de la narrativa fílmica

Hay un último aspecto, al que no se le suele dedicar mucha atención, e incluso ni poca, referente a la carrera creativa de Borau en el ámbito audiovisual: su trabajo como publicista. Sin embargo, fue capital para sus finanzas en los años sesenta y setenta, y de él extrajo dividendos suficientes para enfrentarse a la producción de películas años después. Pues bien, en ese terreno, nos parece muy elocuente la reflexión que hizo Raúl Eguizábal <sup>33</sup> sobre la aportación de nuestro autor al medio publicitario en España:

*“Entre sus éxitos se cuenta el de la campaña de las “matildes” para Telefónica, con José Luis López Vázquez, inspirado en el corto La cabina, películas para Nestlé, Lavypon, Famosa, Tutú, etc. El Premio Nacional de Publicidad lo obtiene con La vuelta al mundo, de La Ina, una graciosa parodia de la versión cinematográfica de la novela de Julio Verne. El reconocimiento internacional de Borau en la publicidad se produjo con una película para Fundador, parte de una serie inspirada en la historia de España y que ganó un Clío en Nueva York. Curiosamente, esta película, ambientada en la Guerra Civil, que contaba con Iván Zulueta como decorador, no se estrenó en España porque, según los anunciantes, “los que beben Fundador son los que perdieron la guerra, y está feo recordárselo”. A pesar del tono naturalista, incluso feísta, quizás poco comercial, de alguna de sus realizaciones, Borau ha hecho algo del mejor cine publicitario español. En este sentido, la película “Es lo nuestro” es el ejemplo más característico. Su verismo descarnado de corte documental se opone a la fotogenia contemplativa de la escuela catalana. En estos momentos, en los que falta personalidad en el cine publicitario español”.*

El juicio de Eguizábal (la importancia del tono documental en la estética publicitaria) a través del comentario de algunos de sus *spots*, es ampliado en aspectos concretos. Eguizábal insiste en su testimonio en que la escuela catalana de publicistas ha bebido de fuentes fotográficas, del estilo de grandes fotógrafos de la primera mitad del siglo (Pomès), lo que significa a la postre un estatismo

---

<sup>33</sup> Testimonio de Raúl Eguizábal en MARTÍNEZ de MINGO, Luis: *José Luis Borau*, Editorial Fundamentos, Colección Arte, nº 113, Madrid, enero de 1997. Prólogo de Luis G. Berlanga, Epílogo de José Luis Borau. Pág. 225.

paisajista, mientras que *“los Borau, Gonzalo Suárez, Erice, Martín Patino, etc. han aportado al cine publicitario un mayor sentido narrativo, empleo de planos más cinematográficos (frente a los primeros planos y a la composición en bodegones de los fotógrafos) y un mayor cuidado en el guión”* <sup>34</sup>.

Además, plantea esta relación como un toma y daca, en el que los cineastas del Nuevo Cine Español, los “mesetarios”, esa primera generación de publicistas del Audiovisual en nuestro país, también han obtenido algo más que dinero de la publicidad: *“A su vez, ellos también han aprendido de la publicidad, de su sentido del ritmo, su capacidad de elipsis y de aprovechamiento máximo de todos los recursos. La publicidad les ha enseñado que cada fotograma debe encerrar todo el universo que la película quiere describir”* <sup>35</sup>.

También en este aspecto ya en época temprana Borau había formado ya ciertos criterios al respecto; Sánchez Vidal se molestó en glosar un artículo de los redactados por Borau en el *Heraldo de Aragón* de los años cincuenta, donde éste hablaba con soltura sobre la publicidad; es el titulado “Arte publicitario”, sobre el que comentaba su analista <sup>36</sup>: *“En un artículo sobre “Arte publicitario” se ocupa del cartel, reivindicando su capacidad de síntesis artística al servicio de una comunicación directa. Elogia las virtudes de claridad y concisión de los anuncios americanos y lamenta la baja calidad de los españoles”*. Ese lamento tiene que ver sobre todo con el cartelismo y la publicidad plástica, dado que en el momento de escritura de esta pieza no existía todavía una implementación de la televisión en la sociedad española. No obstante, sus observaciones son perfectamente trasladables a lo que serían las dificultades creativas de la publicidad narrativa audiovisual. Muy categóricamente, Borau afirma en el texto que

*“Nuestros carteles son malos. No aciertan a expresar con claridad lo que quieren. No tienen fuerza, ni convencen a nadie. Algunas empresas creen que sus productos se venden mejor presentando muchachas atractivas, y olvidan que la gente siente su atracción, pero no se fija en lo que agitan con la mano derecha. Otras confían su propaganda a artesanos mediocres, incapaces de salirse de los cuatro tópicos superconocidos. En algunos casos, por fin, se acude a algún artista verdadero. Pero éste,*

---

<sup>34</sup> Testimonio de Raúl Eguizábal en MARTÍNEZ de MINGO, Luis: op. cit., pág. 224.

<sup>35</sup> *Ibíd.*

<sup>36</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Borau*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1990. Págs. 34-35. El artículo al que alude fue publicado en el *Heraldo de Aragón* el 21 de abril de 1955.



*con un criterio erróneo, suele negar su colaboración. No lo hace porque piense que se trata de una especialidad difícil, que es verdad, sino porque lo considera un “género menor”, indigno de sus facultades, donde no es posible obtener ningún valor. Es una equivocación lamentable, injusta, en la que no cayeron Lautrec y Casas y a la que se debe en buena parte la triste realidad de que siendo España uno de los países donde mejor se pinta hoy, en sus calles se exhiban los carteles más impersonales, más fríos y peor realizados. Visto desde otro ángulo, un muro cubierto de carteles es un buen dato para conocer las aspiraciones y la psicología de un país”* <sup>37</sup>.

La visión pesimista sobre la cultura española está en sintonía con la apreciación que Borau hacía del entorno cinematográfico y literario de nuestro país cuando era joven, y que le granjeó reputación de artista metódico y cerebral. Recordemos aquí la observación que hace Pedro Rodrigo en el expediente de Censura del primer largometraje de Iván Zulueta (*1, 2, 3, al escondite inglés*), producido por Borau (que según algunos dirigió algunas secuencias), y que por razones sindicales aparecía como un proyecto dirigido por éste: que es una excentricidad sin ton ni son, y que habrá que ver qué hace con ello “*un realizador tan serio como José Luis Borau*” <sup>38</sup>.

La construcción de su personalidad artística tuvo que hacerse enfrentándose a toda una serie de condicionantes industriales, pero también culturales, y en buena medida se puede afirmar que su estilo no es hijo de su tiempo, sino hijo *en contra de su tiempo*.

### ***Comentario sobre su filosofía como autor***

La primera lectura cohesionada de las constantes del cine de Borau fue aportada, como ya hemos explicado, por Agustín Sánchez Vidal, y del despliegue de características detectadas en su filmografía hasta los años noventa, surgen una serie de epígrafes o claves, base de análisis de sus películas, que son fácilmente ajustables a su futuro literario.

Uno de los primeros escollos con los que tropezó Borau como cineasta fue el estrenar sus filmes sin adscribirlos a géneros concretos; de hecho, constituye uno de los problemas habituales asociados a su carrera. Excluyendo

---

<sup>37</sup> BORAU, José Luis: “Arte publicitario”, en *Heraldo de Aragón*, 21 de abril de 1955.

<sup>38</sup> Expediente de la película localizado en el Archivo General de la Administración (AGA), citado en ENERIZ, Aitor: “*1, 2, 3, al escondite inglés*: las constantes creativas de Zulueta en su primer largometraje”, en PÉREZ PERUCHA, Julio / GÓMEZ TARÍN, Francisco / RUBIO, Agustín (eds.): op. cit., págs. 359 a 369. Pág. 361.

sus dos primeros largometrajes (*Brandy* y *Crimen de doble filo*), de los que él no trata precisamente porque se vinculan claramente con dos géneros perfectamente reconocibles (y lo son porque son obras de encargo), el resto de su obra en ocasiones orilla algún género, y en la mayoría de los casos pertenece a esa tierra de nadie, sin márgenes ni límites concretos, llamada “drama contemporáneo”, es decir, lo único con lo que se puede bautizar lo que se hace cuando no se hace género. *Hay que matar a B.* fue interpretada como una película policíaca y también como un largometraje político, a lo que no ayudó el hecho de que se inspirase en un diseño de producción *a la americana*, lo que podía inducir a juzgarla tanto como una cinta de acción que como un alegato a lo Costa-Gavras, cuando en realidad pretendía hacer una reflexión sobre el poder y el individuo.

*Furtivos* fue tomada como un drama rural, incluso se extremó su significación ideológica más allá de lo razonable, cuando el sustrato es más intemporal, sin dejar de ser idiosincrásico. *La Sabina* transcurre lo mismo por el terreno del drama, que del cuento maravilloso, que del melodrama que, en ocasiones, de la comedia amable. *Río abajo / On the Line*, siendo un drama por los cuatro costados, tampoco es exactamente una película de denuncia, ya que el centro del asunto lo constituye el triángulo amoroso de sus protagonistas. *Tata mía*, la más cercana a un formato definido, resulta ser de nuevo un drama moderno. *Niño Nadie* resulta inclasificable, a pesar de su aparente narrativa clásica. Y *Leo*, empleando el escenario del cine social, lo trasciende de largo para profundizar en el comportamiento humano en la distancia corta.

En realidad, Borau nunca quiso (y en ello insistió siempre) trabajar sobre géneros concretos, algo que le incomodaba mucho como creador, y se refería a ello ya en fechas bastante tempranas: “*utilizaba elementos diversos y hasta antagónicos géneros cinematográficos para crear una progresión dramática que anule los valores convencionales de esos géneros, pero que se sirva de ellos para perfilar más claramente las intenciones ideológicas del problema que se plantea*”<sup>39</sup>. Se trata de emplear los códigos de género en tanto en cuanto facilitan el desarrollo argumental o climático, pero no respetando sus convenciones ni su deontología.

Esta manera de concebir la estructura de la narración la entendió pronto César Santos Fontenla, uno de los mejores críticos de Prensa que hubo en nuestro país en los años setenta, cuando defendió que en *Hay que matar a B.* no existía ninguna contradicción entre europeidad y filia por Hollywood, puesto

---

<sup>39</sup> GALÁN, Diego: “Una reflexión sobre la huída”, en revista *Triunfo*, 21 de junio de 1975, p. 65.

que el cineasta había aprendido del cine clásico estadounidense la economía expresiva, y le había incorporado de nuestra cultura “*la sequedad mezclada con histeria, agresividad y acatamiento*”<sup>40</sup>. Las acusaciones a Borau de cercanía al cine americano fueron habituales hasta el triunfo de *Furtivos*, y siguieron sonando durante tiempo por su afán por buscar financiación extranjera y proyectos transnacionales; algo que se explica muy bien desde el sentido común, considerando que el grado de libertad que manifestaban sus películas solo era asumible aunando iniciativas de lugares muy diversos. Prueba de ello es que, a pesar de vivir durante bastante tiempo en Hollywood, nunca es considerado en la nómina de cineastas de décadas recientes que han tratado de dar el ansiado salto y rodar allí de forma constante, aunque la mayoría no lo lograsen (Bigas Luna, Coixet, Trueba, Álex de la Iglesia,...)<sup>41</sup>.

Este prurito de excluir la territorialidad tiene también su dimensión conceptual, globalizadora, en términos temporales y memorialísticos. A Borau le hechizaba siempre la idea de poder realizar historias en las que los personajes no representasen, pero sí expresasen inconscientemente una experiencia colectiva, como ya declaraba en los años setenta: “*la moral personal cuenta mucho para mí. Supongo que esa será la causa de que tenga tendencia a contar las cosas desde dentro de los personajes, no desde fuera, situándome al exterior de ellos y narrando una historia colectiva, general*”<sup>42</sup>.

Aquí llegamos a uno de los aspectos más discretos y decisivos de su obra cinematográfica: el aliento moral, que a veces es solapada aparentemente por la crudeza dramática de lo que narra. En éste, una cuestión muy traída y llevada por los críticos es el asunto de la frontera y de las patrias; de hecho, algunos de sus más profundos estudiosos comenzaron enfocando la obra de Borau desde esa perspectiva. A ello contribuyó poderosamente la entrevista que concedió a

---

<sup>40</sup> SANTOS FONTENLA, César: “¿Hay que matar al buen cine español? José Luis Borau, realizador furtivo, en diario *Informaciones*, 19 de junio de 1975.

<sup>41</sup> Al respecto, merece la pena consultar dos artículos suyos, *Sambenito americano* (revista *Cambio* 16, nº 682, 24 de diciembre de 1984, pág. 7) y *Sin cañones* (*Quarterly Review of Film Studies*, vol. 8, nº 2, primavera de 1983), donde en uno se defiende de estos reproches, y en otro ironiza sobre la aceptación del cineasta español medio del pequeño mundo en el que puede expresarse, sin intentar el riesgo de acometer proyectos en el extranjero.

<sup>42</sup> LARA, Fernando / GALÁN, Diego: “Entrevista a José Luis Borau”, en revista *Triunfo*, 5 de julio de 1975, pág. 43.

Mary Reyes y Miguel Marías a mediados de 1975 <sup>43</sup>, con todo el revuelo de *Furtivos* a punto de reventar. En ella, Borau hacía una tajante afirmación desde entonces muy repetida, y que él se encargaría de reiterar: “*hay una cosa que yo odio, las nacionalidades, que me parecen lo más terrible y reaccionario que hay. Tienen un origen defectuoso: no nacen de la condición humana, sino de las dificultades de la condición humana*”. En realidad, Borau estaba siendo muy claro en su exposición, pero desde entonces hubo muchos que extremaron su punto de vista; hay un evidente apego del cineasta por las tradiciones populares y por las identidades culturales. Su denuncia tiene que ver con la capacidad del diseño de fronteras, sean geográficas o culturales, para limitar las posibilidades de relación de los individuos. En ocasiones, esas fronteras son idiomáticas o sociológicas, e incluso tienen un regusto sobre escenarios míticos (la Andalucía virgen de *La Sabina*), o la indeterminación nacional que deviene en aislamiento en *Hay que matar a B.*, la afluencia de personajes fuera de los márgenes en *Niño Nadie* o en *Leo*, o la que define Sánchez Vidal como “*confrontación de sexos y culturas*” que recorre *Río abajo / On the Line*, que en realidad reformularíamos como confrontación cultural convertida en dominación sexual.

Borau establece que solo las cualidades del amor y de los lazos de la sangre permiten romper con las imposiciones de las Autoridades o de las fronteras, que pueden proyectarse sobre un mapa o sobre la Historia (como es el caso de *Tata mía*), y resuelve el paradigma de las raíces del individuo a favor de su poder de transformación del entorno para garantizar siempre la libertad. Cuando fallan dichas cualidades, el individuo fracasa. La dicotomía entre lo social (la Historia) y lo individual (la Naturaleza) alcanza contrastes interesantes cuando en películas como *Furtivos* o *La Sabina* entendemos el medio natural como un escenario que puede revelarse hostil o protector, en función de la finalidad que los individuos le otorgan. Igual que la Historia.

Tal vez sea ésta una de las razones que llevaron a Borau a interesarse tan a menudo por los personajes femeninos; desde *Furtivos*, la mayoría de sus filmes son protagonizados por mujeres o cuentan con personajes vertebradores de la acción que son de condición femenina. El perfil que Borau maneja de la mujer, siendo como es muy personal, adquiere en sus películas resonancias que se adecúan lo mismo a lo íntimo que a lo simbólico.

Y el cineasta procede con estas constantes con un empeño de austeridad expresiva, que algunos críticos han emparentado con directores muy admirados

---

<sup>43</sup> REYES MARTÍNEZ, Mary / MARÍAS, Miguel: “Entrevista”, en revista *Dirigido Por...*, nº 25, julio-agosto de 1975, pág. 34 y ss.

por él, como Rossellini o Dreyer, de los que sin duda existen ecos en su obra. Pero la influencia incuestionable, además completamente confesa desde los años sesenta, no es otra que Fritz Lang, el autor austríaco, que fue arquitecto y guionista, y que deslumbró a Borau con películas tan conocidas como algunas de su etapa alemana (el ciclo del Dr. Mabuse, *Metrópolis*) y sobre todo de su etapa americana (*Furia*, *Secreto tras la puerta*, *La mujer del cuadro*, *Solo se vive una vez*, *Los sobornados*...). Esta austeridad se emparenta generalmente con una engañosa simplicidad, siempre jugando a favor de la fácil percepción de las actitudes, de la capacidad de la historia para que los personajes se expliquen sin ser conscientes ellos mismos de la naturaleza de muchos de sus comportamientos. De ahí el empeño por utilizar planos cortos centrados en los actores, para que no se generen desplazamientos del punto de vista que manifiesten la existencia de la cámara; una idea de la transparencia que es posible porque para Borau, y a ello volveremos luego cuando hablemos del encuadre y de la inspiración pictórica, la planificación es la etapa fundamental de todo proyecto fílmico, donde se aporta la información sobre la trama y el contexto. Este asunto de la rigidez en la construcción (cerebralismo), que en ocasiones le fue reprochado, se explica desde el pudor por parte del cineasta a dirigir a los personajes, lo que en ocasiones se percibe en el mismo trabajo de sus actores.

Uno de sus discípulos más contestatarios, pero que fue también uno de sus principales colaboradores, y el cineasta con el que más tiempo y con más profundidad existió un entendimiento creativo, es Manuel Gutiérrez Aragón, que en estas fechas precisamente sustituirá el sillón vacante que él ha dejado en la Real Academia de la Lengua. Hace un mes ha publicado un breve ensayo, *A los actores*, en el que repasa su experiencia personal como director de cine en relación con los intérpretes, y de la que extrae reflexiones como la que sigue:

*"Me di cuenta de que hay dos clases de directores de cine, por un lado los que sienten que los actores son el mejor instrumento que tienen a su alcance para expresar emociones y, por el lado contrario, los directores que tienen pánico a los actores y encuentran que, en el perfecto mecanismo de la máquina cinematográfica, el factor humano es el más fastidioso. ¡Ojalá los actores fueran como la engrasada cabeza del trípode o la distancia focal del objetivo!"*<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel: *A los actores*, Editorial Anagrama, Colección Narrativas hispánicas, nº 550, Barcelona, septiembre de 2015. Pág. 16.

Esta referencia a los directores distanciados de los intérpretes, según nos ha confesado el autor, alude a directores como José Luis Borau, que según nos cuenta Gutiérrez Aragón, marcaba a Lola Gaos en *Furtivos* solo los movimientos sobre la escena que tenía que hacer. Conocido es que Borau, cuando dirigía, interpretaba ante los actores cada escena. Pero *lo hacía él*.

### ***Naturaleza del Realismo según JLB***

Para Gutiérrez Aragón, *“las consideraciones sobre la estructura filmica han venido preferentemente desde la semiótica, ciencia oficial de los estudios sobre el lenguaje, y pocas veces desde el lado más diferenciador del cine respecto a las otras artes, como es el de los actores que se mueven en la historia. Una historia en general remisible a algo previamente escrito, mientras que los cuerpos de los actores (...), animados por la misma duración temporal de sus movimientos en cualquiera de sus presencias, son algo más que representaciones y algo menos que signos”*<sup>45</sup>. En esta línea de pensamiento, la perspectiva intelectual de Borau podría entenderse como una escapatoria lingüística a la realidad representativa del hecho cinematográfico. Pero más adelante, el mismo Gutiérrez Aragón coincide con los planteamientos de Borau sobre la capacidad para transmedializar los códigos lingüísticos de uno a otro:

*“La semiología madrugó más que otras ciencias a la hora de acercarse al cinematógrafo. A partir del modelo lingüístico se construyó una teoría general del cine en las cercanías de la literatura y las tesis de licenciatura. Si del hecho literario ya teníamos muchas referencias, ¿por qué no aplicarlas al cine, ese nuevo vecino, ávido de amigos prestigiosos? Pero hay quien sostiene que el concepto del cine como poseedor de un lenguaje propio es sobre todo una tentación metafórica. La consideración del hecho cinematográfico ha ido variando, y ahora se trataría más bien de repensarlo como un modo de representación muy elaborado, producto de un largo recorrido por la modernidad en busca de una eficacia narrativa capaz no sólo de persuadir al espectador, sino de dejarlo atrapado para siempre”*<sup>46</sup>.

Este vínculo no es óbice para establecer –y esto es importante para los que consideran de forma errónea a Borau como el autor de obras literaturizadas-, un distanciamiento entre cine y literatura, al que luego volveremos, en el que coinciden plenamente cuando Gutiérrez Aragón se pronuncia sobre el realismo cinematográfico, uno de los sambenitos otorgados

---

<sup>45</sup> GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel: op. cit., pág. 12.

<sup>46</sup> *Ibidem*, pág. 148.

siempre al cine de Borau, como al suyo, y que sin embargo dista mucho de ser preciso:

*“Entre una cosa y otra, ¿a qué realidad nos referimos cuando decimos que la cámara la reproduce fielmente? Esa realidad es una realidad intervenida. El tanto de realidad que el cine reproduce tan fielmente no es la realidad en la que nos movemos los ciudadanos, es la realidad en la que se mueven los actores para convertirse en personajes, que no es lo mismo. Las cosas y las personas adquieren un significado que podríamos calificar de “hiperrealista” o “desdoblado” sólo por el hecho de salir en el cine”* <sup>47</sup>.

Las coincidencias llegan más lejos, y nos ayudan a explicar, mejor que en ocasiones los propios textos de Borau, el cómo el cine, contemplado como un fenómeno protagonizado por actores, se relaciona con otras formas de representación, como la pintura, y tiene el potencial expresivo suficiente como para desbancar la preeminencia de lo descriptivo sobre lo narrativo, e incluso de la transparencia sobre un realismo fosilizador:

*“Se quiera o no, el rostro cinematografiado, sobre todo el primer plano, tiene los componentes de un retrato. Pero ¿un retrato de quién? ¿Del actor o del personaje? (...) Se dice que un retrato siempre supone alguna clase de verdad. Más modestamente, suelo decir que un retrato lo que supone es que hay algo que retratar. Y es que el rostro en el cine no busca la mimesis, el parecido, sino que más bien intenta ocupar un sitio en el relato, en la acción que está pasando, y sólo el actor personaje puede hacer que pase y que suceda lo que tenga que suceder. El rostro, en el cine, es un retrato que camina. Las diferentes caras no se reclaman del parecido, sino que pertenecen a la acción del personaje (...) Como en los cuentos, la diégesis fílmica privilegia la acción sobre la descripción y el retrato psicológico, empujando al narrador a dejarse de rodeos e ir al grano”* <sup>48</sup>.

Entre las obsesiones creativas de Borau, por otra parte, figura en lugar destacado la constante reescritura de sus guiones antes de filmar, lo que a observadores poco alertados les ha inclinado a juzgar a Borau como un guionista literario; en realidad, dichas escrituras suelen tener que ver menos con los diálogos y más con la puesta en escena y las facilidades para propiciar el encuadre deseado, al igual que el encaje de motivaciones de los personajes, la

---

<sup>47</sup>Ibídem, pág. 151.

<sup>48</sup> Ibídem, pág. 70.

percepción de su psicología dentro del esquema argumental, y por encima de la explicitación verbal de sus parlamentos. Se trata, en suma, de dedicar la capacidad de invención para añadir lírica a la estructura, y no a los diálogos; de situar en el guion de forma discreta pero segura el enlazado de cualidades y acciones internas de los personajes.

Hay un deseo constante de innovación, pero no a través de la experimentación formal, sino de la variación permanente de argumentos, contextos genéricos, y sobre todo de resolución de problemas técnicos de expresividad. Remedando una actitud propia de los escritores poéticos del medio siglo, de la Generación de los 50 pero que también se expresara en algunos prosistas como Delibes –asunto que abordamos en otro capítulo refiriéndonos a escritores como Claudio Rodríguez o Medardo Fraile–, Borau es un autor al que visitan los temas, y se enfrenta a cada uno de ellos en función de su necesidad de abordarlos y fijarlos; por ello, no filma más que lo que cree que debe filmar.

En este empeño, otra de las características ejemplares del cine de Borau es la de su lejanía de la solemnidad; su oratoria fílmica argumenta de forma compleja, pero nunca retórica. Hay en ello además un rechazo de las formas ampulosas o cargadas de adjetivación; como declarara cuando preparaba *La Sabina*, ésta es una actitud inducida por nuestro mismo cine: “*el cine español siempre ha tenido una carga de solemnidad que le ha perjudicado. Antes era una solemnidad de tipo temático, histórico, religioso-patriótico... Me refiero a los años 40 o 50; y en estos últimos tiempos se ha dado una solemnidad de tipo artístico*”<sup>49</sup>.

Esto no impide que su obra fílmica se estructure sobre ejercicios de equilibrada complejidad; en ella la sublimación y la capacidad para vadear lo metafórico están presentes. Una de las líneas de sombra del cine de Borau lo constituye su adherencia confusa a un tipo de cine simbólico, algo que su colaboración con Manuel Gutiérrez Aragón, un director entre lo simbólico y lo mítico, contribuyó a multiplicar en la percepción de los críticos. Sin embargo, Borau trató de huir siempre de toda forma de simbolismo.

Cuando Vargas Llosa escribió sobre *Furtivos*, destacaba que las elipsis (por ejemplo, de la violencia) en la película son de marcada evidencia, pero al tiempo actúan en un nivel de metáfora que permite afirmar que, al final la película no puede ser definida como simbólica, pero sí como metafórica a través de sus elipsis.

---

<sup>49</sup> SANTIAGO, Ramón: “Entrevista”, en revista *Punto y coma*, 1 de abril de 1978.



En suma, un ejemplo más de lo que fue la divisa de Borau en el ejercicio artístico del cine, y que él repetía a menudo en sus clases y conferencia: en contra de propugnar un ideario determinado, o de ignorar sus posibilidades, *“estilo y estética dimanan del interior”*. Tanto de la obra como del autor. Tanto en su forma, como en su dimensión ética.

#### IV

### ORIGEN DE SU ESTÉTICA GLOBAL. LA CRÍTICA DE ARTE

Si el cine nace con una serie de deudas o préstamos que tienen que ver con las artes de representación (como el teatro) y de narración (como la literatura, o al menos, lo novelesco), lo cierto es que sus primeras pretensiones de Arte, surgidas en Europa en la segunda década del siglo XX (el cine nórdico, e inmediatamente posterior el cine germano y el francés, *verbi Gratia*), incluso sus ambiciones de vanguardia (cine soviético, nuevamente el cine germano, y las vanguardias futuristas y surrealistas *passim*) van a conectar el medio cinematográfico con las virtudes y posibilidades de lo plástico, delo figurativo y de la descomposición de lo figurativo para captar los márgenes excitantes y novedosos de la abstracción. Lo vemos en el expresionismo alemán y austríaco, en los cineastas cercanos a lo *avant-garde* (Clair) o en los artistas cercanos al cine (Léger, Marinetti).

No obstante, casi siempre que se recurre a tratar esta cuestión, es lugar común referirse al mundo pictórico –más adelante en esta misma tesis desarrollamos un capítulo sobre ello en relación con la ensayística de madurez de Borau-. Otras actividades artísticas quedan ignoradas o anuladas, cuando es digna de consideración la atención que se tuvo por la coreografía -el mismo *Entreacte* (Entr'acte, 1924) de René Clair-, y sobre todo, el influjo que la arquitectura y el concepto artístico del espacio tuvieron en el cine mudo clásico europeo y en una parte muy significativa del cine clásico sonoro en los Estados Unidos.

De lo arquitectónico con relación a lo fílmico, la derivación más natural es tratar sobre la escenografía o los asuntos relacionados con la evolución de los oficios de diseño de producción y decorados. Pocas veces los teóricos e historiadores se plantean el influjo de las nuevas tendencias en el diseño y la construcción a la hora de entender los aspectos *físicos* de la puesta en escena, salvo en el caso de directores marcadamente arquitectónicos como Fritz Lang (el director favorito de Borau, por más señas), ni siquiera las relaciones que determinadas obras documentales tienen, no ya con lo plástico, sino con áreas como el urbanismo -ejemplo de ello, la hoy por fin justamente valorada *Berlín, sinfonía de una ciudad*-.

Precisamente, José Luis Borau será uno de esos cineastas que apreció desde muy pronto la conexión entre los dos campos; aquí pretendemos defender la idea de que fue concretamente ese interés por el dibujo técnico y por las reflexiones arquitectónicas el primer espacio creativo en el que Borau se planteó un ideario intelectual con el que afrontar la comprensión activa de la realidad, y los principios esgrimidos le serían adecuados posteriormente para desenvolverse en el terreno del cine y de la literatura.

### *Vocación visual de juventud*

El gusto por el dibujo, según parece, fue un refugio en su infancia, y la primera forma que tuvo de desarrollar su personalidad. Así lo relata Agustín Sánchez Vidal <sup>50</sup>, recogiendo el testimonio del propio Borau:

*“Esta afición por el dibujo cambió posteriormente a favor de la arquitectura, lo que quizá arroje alguna luz sobre sus preferencias por un cineasta-arquitecto, como Fritz Lang: “De muy niño, antes de querer ser director de cine, quería ser arquitecto. Cuando estalló la guerra estaba dibujando una ciudad entera imaginaria, con sus edificios uno por uno: la casa de Correos, el Ayuntamiento, la Catedral, el Castillo –como si los castillos estuvieran en las ciudades-, el puente..., toda la ciudad. Pero con la arquitectura pasó igual. Me decían: “Huy, arquitecto no podrás ser nunca, es una carrera muy cara y hay que irse a Madrid”. Mis padres no tenían recursos –eran tiempos muy difíciles, aunque habrían de venir otros peores- y temían que me encaprichara de una profesión arriesgada, “bohemia”, que solo me hiciera sufrir. Luego, enseguida, empezó a gustarme el cine”.*

Borau ya tiene acusada, desde muy niño, la sensibilidad por el uso artístico del espacio, y la fascinación por el valor sensible del uso del mismo. Según confesaba al final de su vida <sup>51</sup>:

---

<sup>50</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Borau*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1990. [Actualización y ampliación de su monografía previa *José Luis Borau: una panorámica*, Instituto de Estudios Turolenses (CSIC), Teruel, 1987]. Pág. 31.

<sup>51</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: *Borau: la independencia como obsesión*, Edición del Festival de Cine Español de Málaga –con el patrocinio del Ayuntamiento de Málaga-, Colección Biblioteca de Cine en Español, nº 1, Málaga, abril de 2011. Pág. 76.

*“En mis ensueños infantiles, creía que una ciudad importante era la que tenía edificios más altos. Por eso quería que Zaragoza se pareciera a Nueva York. Con once y doce años, me dedicaba a recorrer sus calles, solo, siguiendo la marcha de los edificios en construcción, comprobando con alegría cómo se iban añadiendo pisos. Me puse muy contento, por ejemplo, cuando vi en una maqueta que el hospital de la Seguridad Social, ahora llamada Casa Grande, tendría trece o catorce plantas. ¡Aquello sí que era crecer! El aspecto de mi ciudad me apasionaba y, en cierta forma, sigue ocurriendo así”.*

Borau, que en su juventud escribe ya en el *Heraldo de Aragón*, lo hará primeramente como comentarista y articulista cultural de variado espectro, tanto con sus apellidos (Borau Moradell) como con el seudónimo “David”. Salvo una solitaria colaboración en marzo de 1953, no será hasta finales de ese año que empiece su trabajo regular para la cabecera zaragozana, y pronto se centrará en la crítica y el comentario cinematográficos, a un ritmo de dos o tres piezas semanales durante 1954, que aumenta en 1955 a tres o cuatro en los mismos períodos. Estos fueron los dos años en los que Borau escribió sin descanso, forjando ya opiniones bastante seguras sobre el cine y periféricamente sobre otros ámbitos intelectuales. A partir de febrero de 1956, su firma sólo reaparece muy ocasionalmente en aquellas páginas: nada más en aquel año, apenas tres o cuatro textos en 1957 (en mayo con motivo del festival de Cannes), y un solo artículo en 1958. Desde inicios de 1956, estas notas ni siquiera eran entregadas en la redacción del diario, sino que las dictaba por teléfono desde Madrid, como nos recuerda Jaime de Armiñán: “José Luis Borau – allá por el año cincuenta y ocho- era un joven rubio, de aventajada estatura y cautelosa sonrisa, que dictaba crónicas por teléfono al *Heraldo de Aragón* y trabajaba en el extinto Ministerio de la Vivienda. Daba tales gritos al dictar las mencionadas crónicas que su voz llegaba a Zaragoza antes por conducto natural que por cable”<sup>52</sup>.

Pero lo que aquí más nos interesa son algunos de sus trabajos de 1954. Cuando aún está tomando la medida del medio escrito en el que participa, y lo hace a través sobre todo de textos acerca de estrenos cinematográficos, trata de introducir escritos sobre arte, y entre mayo de 1954 e inicios del año siguiente, Borau consigue ver impreso al menos un artículo mensual sobre Arte en el *Heraldo* con su firma. Entre los últimos, destacan algunos sobre pintura y escultura, que luego veremos. Pero la propuesta más ambiciosa será la media docena que aparecen bajo las denominaciones “Arquitectura Hoy” y

---

<sup>52</sup> MARTÍNEZ de MINGO, Luis: *José Luis Borau*, Editorial Fundamentos, Colección Arte, nº 113, Madrid, enero de 1997. Prólogo de Luis G. Berlanga, Epílogo de José Luis Borau. Págs. 231-232.

“Corrientes de la arquitectura actual”, de la última de las cuales solo aparece una entrega.

Ha sido Agustín Sánchez Vidal el único historiador que hasta la fecha ha realizado un análisis, por breve no poco certero, de aquellos artículos y sueltos periodísticos y juveniles de Borau. Volviendo a las páginas de su monografía <sup>53</sup>, destaca que aquellos textos “*constituyen una avanzadilla que ni siquiera en nuestros días se ha asentado en el periodismo español, la crítica arquitectónica*”. Se va centrando en diferentes funciones y aspectos de la construcción, así: “La crítica arquitectónica”, “Razones del nuevo estilo”, “Arquitectura religiosa”, “Lógica del estilo”, “Urbanización abierta” y, significativamente, “Funcionalismo”. Y es que ya hemos avanzado, como destacara hace años Sánchez Vidal, que es un hecho el que los principios que defiende en arquitectura serán fácilmente trasladables a sus futuras postulaciones en el territorio fílmico. Y añadimos que también lo serán en el terreno literario.

En el fondo, esta universalidad no deja de ser la misma idea, el mismo mecanismo que ya subyace en el primer texto teórico de la Historia del Cine, el *Manifiesto de las siete artes* de Ricciotto Canudo, por el que el Séptimo Arte es el último escalón, la sublimación y el epítome de los seis anteriores. De la Arquitectura nace la escultura y la pintura; de la Música, la danza y la Poesía. Y el Cine casa las dos artes mayores, gracias al desarrollo de la tecnología:

*“Nuestro tiempo ha sintetizado en un impulso divino las múltiples experiencias del hombre, Y hemos sacado todas las conclusiones de la vida práctica y de la vida sentimental. Hemos casado a la Ciencia con el Arte, quiero decir, los descubrimientos y las incógnitas de la Ciencia con el ideal del Arte, aplicando la primera al último para captar y fijar los ritmos de la luz. Es el Cine. El Séptimo Arte concilia de esta forma a todos los demás. Cuadros en movimiento. Arte Plástica que se desarrolla según las leyes del Arte Rítmica”* <sup>54</sup>.

Hace unos pocos meses, el novelista y ensayista Félix de Azúa ha recogido un buen número de sus artículos sobre ciudades en un volumen, cuyos argumentos generales ilustran muy bien esa posible percepción de lo

---

<sup>53</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: op. cit., págs. 30 y ss.

<sup>54</sup> CANUDO, Ricciotto: “Manifiesto de las Siete Artes”, en ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim / ALSINA THEVENET, Homero (editores): *Textos y manifiestos del cine*, Ediciones Cátedra, Colección Signo e Imagen, nº 17, Madrid, 1998. 3ª ed. Traducción anónima de “Manifeste des sept arts” (1911 / 1914), págs. 14 a 18. Pág. 18.

arquitectónico, y por ende de lo urbano, como génesis y plataforma de lo que el ser humano tiene de creativo, se llame literatura, cine, arte o política, y que amplía el punto de partida de Canudo:

*“Si el conjunto de las artes ha sido siempre el más fidedigno correlato de cómo hemos ido pensando, habitando y conociendo el mundo y también nuestro lugar en el mundo y la justicia de esa distribución, debemos considerar a las ciudades como las obras de artes supremas, el signo áureo de nuestro jeroglífico. La arquitectura, arte del espacio puro, fue el sostén de la escultura y el primer gesto de reparto y razón del orbe. La arquitectura comienza allí donde Caín señaló con una cruz dónde terminaba la exterioridad y dónde se centraba la ciudad. La pintura nació para sustituir a la escultura, demasiado anclada en la construcción monumental como para permitir el traslado que la movilidad renacentista precisaba. Cada ciudad es un fundamento de lugar y una propuesta monumental, con una arquitectura que soporta esculturas que se aligeran en pinturas, con un sonido o música para acompañar los rituales y ceremonias ciudadanas, y unas palabras o poesía que forman el habla de la comunidad. Cada ciudad es un proyecto total (...) Cada ciudad, por pequeña y miserable que sea, pertenece al orden genitivo de lo urbano”*<sup>55</sup>.

### ***Arquitectura como materia especulativa***

Borau, precisamente por el valor seminal que tiene la Arquitectura en este sentido, va a denunciar en su primer artículo de las series citadas, “La crítica arquitectónica”<sup>56</sup>, que *“contamos con una crítica que advierte y encauza en lo posible las Artes plásticas, el Cinematográfico, la Música y la Literatura, pero de un arte como la Arquitectura, que es nuestro fondo, nuestra decoración, no se ocupa nadie”*.

Hay una sensibilidad, en todos sus textos sobre arquitectura, de “realismo anticostumbrista” que casa muy bien con las inquietudes de los escritores españoles de mediados del siglo XX, y que pronto serían sus contertulios en Madrid. Lo manifiesta cuando escribe en el mismo artículo que si atendiésemos más a una teoría arquitectónica rigurosa, *“por lo pronto, España no estaría disfrazada de España ni, concretamente Zaragoza, de pueblo baturro”*. Como dirá Sánchez Vidal, tanto en sus escritos sobre cine como en los que corresponde al Arte hay una necesidad de rechazar la grandilocuencia y los asertos del falso historicismo, del folklorismo barato y del pastiche. Y también habita

---

<sup>55</sup> AZÚA, Félix de: *La invención de Caín. Sobre las ciudades*, Editorial Debate, Colección Ensayo, Barcelona, enero de 2015. Pág. 17.

<sup>56</sup> BORAU, José Luis: “Arquitectura Hoy I: La crítica arquitectónica”, en *Heraldo de Aragón*, 20 de mayo de 1954, pág. 5.

en ellos una reflexión sobre el valor de la Tradición que resultaba novedosa entonces; por la cual lo importante de la misma es su implantación real en el hoy, de modo que la cualidad del arte reside en la evidencia de que es inspirada por un aliento creativo y por una doctrina. Así enfrenta igualmente la importancia de la Tradición, que nunca refuta, pero en la que busca una actualidad tangible. Cuando, en la misma serie, escribe sobre arquitectura religiosa <sup>57</sup>, argumenta que la actual no puede inspirarse en un historicismo que la dejaría sin sentido, pues sería lo mismo que juzgar la fe como un elemento de museo que pasa a formar parte de un modelo que se imita, en lugar de algo que se vive.

La crítica amarga no solo afecta a la falta de conciencia, sino también de sensibilidad. Muchos años después, en entrevista a Jesús Angulo y Antonio Santamarina ya citada, Borau se quejaba de la desidia arquitectónica en su ciudad natal, y declaraba que:

*“Aún no he podido digerir que, tras la llegada de la democracia, nadie –ni alcaldes ni presidentes de diputaciones o gobiernos regionales- se haya decidido a recuperar el Rincón de Goya, primera construcción racionalista hecha en España por García Mercadal, en 1927, dos años antes que el pabellón de Van der Rohe en Barcelona, derruido tras la Exposición. Los barceloneses lo volvieron a levantar, mientras los zaragozanos mantienen su edificio tal y como lo dejó la Sección Femenina, convertido en un cortijo, con tejas, rejas y poco menos que faralaes. Zaragoza en este sentido es un desastre. Ya a principios del siglo XX derribó la Torre Nueva, de estilo mudéjar y tan inclinada o más que la de Pisa”* <sup>58</sup>.

Porque lo que subyace siempre en Borau cuando escribe sobre arte, y especialmente cuando lo hace sobre arquitectura, es un doble principio, el de la utilidad y el de la coherencia, la una complementada por la flexibilidad, y la otra por la profundidad (y no por el artificio superficial). La búsqueda de un razonamiento en lo que se diseña, y no en su efectividad aparente, ya está en la argumentación de su artículo “Lógica de estilo” <sup>59</sup>, un mínimo manifiesto sobre Estética en el que se identifica ésta con el convencimiento profundo, con la

---

<sup>57</sup> BORAU, José Luis: “Arquitectura Hoy III: Arquitectura religiosa”, en *Heraldo de Aragón*, 3 de junio de 1954, pág. 5

<sup>58</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: op. cit., pág. 76.

<sup>59</sup> BORAU, José Luis: “Arquitectura Hoy IV: Lógica del estilo”, en *Heraldo de Aragón*, 1 de julio de 1954, pág. 5.

fuerza de la creencia, y de ello se desarrolla una posición idealista, en la que se valora que Arte y Verdad son una misma cosa, y por tanto la Belleza dimanará de la capacidad para (re)presentar la profundidad de lo que nos rodea, sus significados más relevantes. En cierta forma, una apuesta por las verdades del Neorrealismo, pero también del Impresionismo y de tantas otras tendencias que buscan en el cine y en la figuración plástica la veracidad de lo humano. Esta lógica implica resolver dilemas arquitectónicos que en España tardaron en abordarse mucho tiempo, como el de la paulatina construcción de grandes obras en épocas diferentes, y que casi siempre fue resuelta con un continuismo estético que Borau aborrece: *“esa práctica absurda que consiste en continuar cualquier obra de tiempos pasados siguiendo con fingida fidelidad el estilo bajo el que fuera comenzada”*.

Y lo aborrece no solo porque resulta falsario respecto a la realidad artística de cada momento, sino porque obliga incluso a acoger los errores o deficiencias del pasado y perpetuarlos; esta tendencia convierte la evolución de la arquitectura en una trampa, en la que se condena a edificios e incluso ciudades enteras a practicar estéticas que las disfrazan, y no expresan su actual realidad:

*“Se lleva más lejos aún hasta lograr que ciertas ciudades no puedan salirse de determinadas normas estéticas en sus construcciones modernas, condenadas para siempre a lo medieval, al renacimiento español o al tipismo moruno. En este sentido se puede decir, sin miedo a exagerar, que nuestra nación está siendo terminada según los distintos patrones, las distintas ideas de los que –en muy distintos tiempos también– se dejaron algo por acabar”*.

El asunto no puede abordarse tampoco tratando de equilibrar antigüedad y modernidad, sino respetando el deseo de acumulación en función solo del esfuerzo colectivo por aportar lo más logrado, lo más excelso del arte de cada momento, y comprendiendo que los estilos avanzan precisamente porque se encuentran o se cree encontrar respuestas más válidas a lo practicado hasta entonces; cada movimiento artístico no se pretende *alternativo*, sino *mejor*:

*“Pocas o muy pocas obras arquitectónicas importantes tuvieron la fortuna de ser terminadas según la idea con que fueron planeadas (...) No vamos a achacar a la catedral de Toledo, a la de Santiago, y a tantas obras más, falta de unidad. La tienen, desde luego, pero para su fortuna. En ellas todo fue evolucionando conforme las ideas y*



*los años pasaban. Sólo se mantuvo el criterio de acumular en ellas lo mejor de cada momento”.*

Si a Borau le interesan cuestiones como el peso de la Tradición, también se extiende el interés a cómo afecta éste a toda la sociología de la cultura, a la coherencia en el *modus vivendi* y en expresar en el espacio la naturaleza cultural de un grupo o la identidad intelectual de un pueblo a través del estilo. Respecto a lo primero, en estos esbozos teóricos también contempla la influencia que el diseño global ejerce sobre cada ciudadano, y por ello se interesa por la lógica del urbanismo <sup>60</sup>, interesado por las soluciones que la planificación arquitectónica venía ofreciendo desde inicios de siglo en países como los Estados Unidos, y que en lugares como Madrid o Barcelona se habían ensayado, tal es el caso de las urbanizaciones abiertas. Y es consciente de que estos planteamientos chocan precisamente con el mayor de los escollos: algunos de nuestros propios rasgos como pueblo, la pasión por alinearse no solo en función de nuestros logros, sino también de nuestras limitaciones, que convertimos en señas de carácter tan orgullosas como absurdas. En su último artículo sobre arquitectura <sup>61</sup>, que iniciaba una nueva serie desgraciadamente interrumpida, se revela de forma muy concluyente sobre las razones de nuestra indiferencia por estas materias, apelando incluso a cierta reflexión metahistórica y sentenciosa:

*“El español no siente la misma preocupación por el escenario común que otros pueblos latinos, como el griego o el italiano. Está atento solo a la cuestión personal de su lucha “contra” la vida. Un problema colectivo, como es el arquitectónico, rara vez reúne para él las condiciones de tal problema. Es, en este aspecto, más elemental y menos ciudadano que sus vecinos geográficos”.*

El recurso de Borau de apelar a una idiosincrasia latina o meridional encuentra su respuesta en el mismo Azúa, antes citado, cuando manifiesta que en el fondo el funcionalismo bebe claramente en la fuente del racionalismo clásico <sup>62</sup>:

---

<sup>60</sup> BORAU, José Luis: “Arquitectura Hoy V: Urbanización abierta”, en *Heraldo de Aragón*, 22 de julio de 1954, pág. 5.

<sup>61</sup> BORAU, José Luis: “Corrientes de la arquitectura actual 1. Funcionalismo”, en *Heraldo de Aragón*, 10 de febrero de 1955, pág. 5

<sup>62</sup> AZÚA, Félix de: op. cit., pág. 180.

*“Durante muchos años, la polis, la ciudad originaria de la cultura mediterránea occidental, ha sido descrita obedeciendo al modelo platónico expuesto en La República, a saber, como una imposición de la racionalidad humana sobre el caos natural y la superación de la animalidad y del pasado cavernícola. La vida ciudadana aparece en el relato ilustrado como una conquista del animal racional, un progreso sobre el bárbaro incivil. Según esa definición, el constructor de ciudades habría aplicado criterios racionales y conocimientos técnicos útiles para domesticar un territorio y levantar sobre el mismo una civilización. A su vez, el habitante de la ciudad, hostigado por la densa competencia del medio, incrementaría su propia racionalidad de un modo automático con sólo vivir urbanamente. Es el modelo de Georg Simmel y, hasta cierto punto, el de Walter Benjamin. Es también la tradicional apología de la ciudad y denostación del campo impuesta por el pensamiento renacentista e ilustrado”.*

Pero Azúa ya advierte de que este discurso ilustrado adolece de fisuras inevitables, al considerar que, en el fondo, todo urbanismo supone una especie de relato en varias capas o pliegues y repliegues, y en esa disposición, la percepción del espacio de lo urbano depende también de cómo *leemos* la ciudad, sus edificios –en un sentido histórico y mítico, sensible–, un concepto muy semiótico y no por ello equivocado, sino todo lo contrario. Un elemento que está implícitamente apuntado en los escritos de Borau, pero que él no llega a determinar como neutralizador de la vocación funcionalista. Insiste Azúa:

*“El nuevo planteamiento, heredero del pensamiento de Heidegger, trata de entender los elementos fundacionales de la polis según criterios no metafísicos. Pero la dificultad de acudir a figuraciones que expliquen la aparición de unas invenciones tan aparentemente lógicas como las ciudades (frente a la vida cavernícola que constituye su opuesto mítico), sin recurrir a un sujeto proyectante y logocéntrico, ha tenido como consecuencia cierta debilidad de la argumentación. En realidad es mejor hablar de relatos sobre el origen de las ciudades, ya que no se encuentran muy alejados de la pura narración literaria”* <sup>63</sup>.

En este sentido, Borau será un convencido del Funcionalismo, desde una óptica ilustrada e idealista, pero incluso las fallas de su argumentación terminan encontrando su propia lógica interna cuando aborde facetas creativas como el cine o la literatura, dada la importancia que dará a favorecer la

---

<sup>63</sup> *Ibidem*, pág. 181.

narratividad. En su artículo “Razones del nuevo estilo” <sup>64</sup> sobrepone lo pragmático a lo realmente funcional, y lo ejemplifica claramente con el ejemplo de una columna:

*“en cuanto a la sinceridad, si las columnas no son necesarias, ¿por qué vamos a colocarlas? Una columna nunca podrá ser elemento de ornamentación. Si lo consideramos así habríamos de llegar a aceptar que las antiguas civilizaciones usaban de ellas por otras razones que las puramente necesarias de sustentación de las construcciones. Colocar una columna –y quien dice una columna dice cualquier otro elemento imprescindible de la arquitectura clásica– es una falsedad, es poner, como si se necesitase, algo que no se necesita”.*

Apostar por lo funcional es en Borau algo más que una opción estética, pero también que una simple solución operativa. En el artículo antes aludido “Corrientes de la arquitectura actual I: Funcionalismo”, desdeña las respuestas orgánicas y pragmáticas, e insiste en que la alternativa funcionalista se ha ido imponiendo porque “los nuevos materiales permitían formas nuevas y era ilógico seguir simulando la limitación de los anteriores. Si con el hormigón, por ejemplo, puede prescindirse de las columnas, no hay ninguna razón que las mantenga como imprescindibles. Tampoco los perifollos vegetales del modernismo fin de siècle podían seguir siendo ornamentales”. Así, resume: “El valor artístico de un edificio, su belleza, vienen dadas únicamente por su mayor o menor adecuación a la función que ha de desempeñar” <sup>65</sup>.

Pero ahí no acaba su utilidad artística. Y las opiniones de Borau, a pesar de su brevedad y su origen circunstancial, contienen ya otras claves de su estilo creativo, que de hecho matizan sus mismas posturas “funcionalistas”. Si nos planteamos el sentido último de lo constructivo y de lo urbano, como señala Azúa:

*“El significado de la ciudad, desde esta perspectiva, es una pregunta que no puede responderse con la razón técnico-constructiva, porque el significado permanece en el misterio de la fuerza formadora sólo atisbada por los danzantes en el instante de la revelación extática. De hecho, el significado de la ciudad como asty, como red topográfica previa a la ciudad como polis, como red convivencial, se construye en cada*

---

<sup>64</sup> BORAU, José Luis: “Arquitectura Hoy II: Razones del nuevo estilo”, en *Heraldo de Aragón*, 27 de mayo de 1954, pág. 5.

<sup>65</sup> BORAU, José Luis: “Corrientes de la arquitectura actual. 1. Funcionalismo”, en *Heraldo de Aragón*, 10 de febrero de 1955, pág. 5.

*desplazamiento ritual o sagrado (...) [que] contribuiría al tejido del significado. Permítaseme observar que ese laberinto enterrado e inasible, invisible pero presente, figura como productor del significado actual de la ciudad”* <sup>66</sup>.

### **Funcionalismo y cultura de la densidad**

En el Borau crítico arquitectónico, pues, hay una apuesta por la funcionalidad, por una practicidad que, de hecho, no rechaza los aspectos irracionales, trascendentes si se quiere, del uso del espacio, especialmente en lo que tienen de receptáculo de la tradición histórica, o especialmente, sociohistórica. Así conectaría con una evolución posterior del pensamiento arquitectónico, que podemos emparentar con la concepción que tendrá del estilo cinematográfico y del uso creativo del lenguaje: el de la “cultura de la densidad”, desarrollado por el gran Rem Koolhaas en su tratado *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* (1978) <sup>67</sup>. No podemos obviar que grandes funcionalistas ya eran conscientes de que su criterio artístico revelaba en ocasiones su propia ingenuidad. Azúa apostilla:

*“Cuando Haussmann aplica criterios de racionalidad, control y aseguración a la construcción del nuevo París en tanto que filósofo, político y financiero; cuando Le Corbusier aplica esos mismos criterios soñando con un Mussolini que se los realice; cuando los planificadores soviéticos o hitlerianos los aplican con fines benéficos y socialistas, continúan la tradición platónica sin resquebrajaduras. Pero cuando Dickens, Proust, Musil, Rimbaud, Poe o Pessoa hablan de ciudades, aparece un camino de ronda, un atajo o una grieta que circunda, atraviesa o permite ver a través de los muros de la fortaleza eidética la ilusión del sueño ilustrado, la ilusión del control y la domesticación”* <sup>68</sup>.

La forma de solventar el problema, de enfoscar esas grietas, reside en una cultura de la densidad que considera también en lo urbano la “superposición de diversas formas de vida, ideologías y funciones en un espacio muy reducido, específico del carácter significativo del paisaje urbano” <sup>69</sup>. Esta densidad cuenta con

---

<sup>66</sup> AZÚA, Félix de: op. cit., pág. 182.

<sup>67</sup> KOOLHAAS, Rem: *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Academy Editions, Londres, 1978.

<sup>68</sup> *Ibidem*, pág. 183.

tres características fundamentales: la neutralidad, la intemporalidad y la flexibilidad. Ninguna de ellas implica la ausencia de contenido, no de compromiso, ni de personalidad creativa. Pero las tres imponen su funcionalidad.

Al final, en Borau ya se manifiesta desde joven una tendencia que creemos que será eje medular en su concepción de lo creativo: un sentido funcional de la obra de arte, que al tiempo mantenga estructuras formales por encima de sus posibles contenidos; o dicho de otra forma, una atención preponderante a la forma que no signifique un explícito alarde de recursos en la misma. En este sentido, Borau constituiría en el terreno cinematográfico, tal y como ya apunta en sus observaciones sobre Arte, un heredero de algunos de los primeros teoremas del Cine, expresados por los iniciadores de la Teoría del Cine de las décadas de los diez y los veinte. Algunos son bien conocidos, y hemos recordado ya al pionero Canudo; otros, no por ser menos estudiados o reconocidos, dejan de ser representativos. El estadounidense Vachel Lindsay, para muchos poco más que un poeta vagabundo habitado por visiones, se expresaba (en términos de retórica de vanguardia, como era natural en la época), de la siguiente forma cuando describía la esencia del cine <sup>70</sup>:

*“[se trata de intentar] encontrar esa cuarta dimensión de la arquitectura, la pintura y la escultura que es el alma humana en acción, esa flecha con alas que es el resplandor de fuego de la película, o el corazón del hombre, o la imagen de Pigmalión cuando se convierte en una mujer”*

Para Lindsay, el cine dividía su producción en tres grupos: cinematógrafo de acción, cinematógrafo íntimo, y de películas de esplendor mágico o de masas. Y establecía las siguientes correspondencias: el de acción es dramático, escultura en movimiento; el íntimo es lírico, pintura en movimiento; y el de películas de esplendor es épico, arquitectura en movimiento <sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> AA.VV.: *Teoría de la Arquitectura. Artículos sobre tratados*, Taschen, Colonia, 2003. Prólogo de Bernd Evers, Introducción de Christof Thoenes. Traducción de P.L. Green (edición simultánea en varios idiomas). Págs. 812 y ss.

<sup>70</sup> LINDSAY, Vachel: *El arte de la imagen en movimiento*, Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo–con el patrocinio de Caja de Asturias–, Oviedo, 1995. Traducción de *The Art of the Moving Picture* (1922, 2ª ed. revisada), por María Álvarez Menéndez. Introducción de Javier Luengos, Prólogo de George William Eggers. Pág. 51.

<sup>71</sup> LINDSAY, Vachel: op. cit., págs. 124 y ss. y capítulos sucesivos.

Cuando analiza la resolución de una secuencia, inevitablemente remite al concepto de encuadre, y señala cómo el ampliar un rostro (el pasar a primer plano) es a fin de cuentas un recurso escultórico, o bien otras opciones tienen ante el espectador el efecto estético de los bajorrelieves, porque *“lo importante es que las películas tengan la majestuosidad de la escultura, no su quietud”*. Igualmente, *“todas las películas podrían definirse como espacio medido sin sonido, más tiempo medido sin sonido”*. El cine nacería de un concepto caleidoscópico de la realidad, en el que primero fue una imagen (la fotografía), y luego se incorporó el movimiento, como quien mueve un caleidoscopio y encuentra combinaciones a través de desplazamientos. ¿Y quién pondría orden en ese magma de imágenes en movimiento? El arquitecto. El arquitecto es quien crea la estructura de sentido en el espacio cinematográfico, y de él dimana después el sentido pictórico de la imagen, del mismo modo que pintores como Canaletto hacían moldes escultóricos que luego copiaban sobre el lienzo.

La fe en el sentido arquitectónico de la imagen le llevaría a Lindsay a afirmar que había que vincular a los arquitectos al cine como si fuesen futuros *cruzados*; que para construir la América del futuro habría que dejar que los arquitectos usaran el cinematógrafo con fines didácticos, constituyendo comisiones con guionistas y haciendo filmes que mostraran diseños del espacio social y el urbanismo posible para que el espectador comprendiese el cine como una ventana no descriptiva de la realidad, sino especulativa de las posibilidades de la misma. Es decir, practicando una prospección especulativa del realismo.

## V

### REALISMO Y FORMALISMO. APLICACIONES POLIVALENTES

Precisamente un famoso amigo de Borau, el Premio Nobel Mario Vargas Llosa <sup>72</sup>, explicaba su punto de vista sobre el secreto del Realismo literario, que no es otro que el de la “Forma”, de forma concluyente en uno de sus ensayos más conocidos y tempranos, el que dedicó a su admirado Gustave Flaubert. En él, incluye un capítulo con el elocuente título de “La novela es la forma”, y en el mismo podemos leer que

*“Para volver bello lo que hasta entonces parecía por antonomasia un tema antiartístico, Flaubert se valió de la forma, claro está. Esto significó llegar a la certeza de que no hay temas buenos y malos, que todos pueden ser lo uno o lo otro porque ello depende exclusivamente de su tratamiento (...) Los novelistas románticos (...) siempre habían dicho que la belleza de una obra dependía de factores como la sinceridad, la originalidad, los sentimientos implícitos en el asunto (...) Con Flaubert ocurre una curiosa paradoja: el mismo escritor que convierte en tema de novela el mundo de los hombres mediocres y los espíritus rastreros advierte que, al igual que en poesía, también en la ficción todo depende esencialmente de la forma, que ésta define la fealdad y la belleza de los temas, su verdad y su mentira, y proclama que el novelista debe ser, ante todo, un artista, un trabajador incansable e incorruptible del estilo”* <sup>73</sup>.

Y el novelista peruano añade algo que podría haber firmado perfectamente José Luis Borau en los mismos años en los que el primero escribía esto, y el segundo filmaba *Furtivos*: “Se trata, en suma, de lograr esta simbiosis: dar vida, mediante un arte depurado y exquisito, a la vulgaridad, a las experiencias más compartidas de los hombres”.

---

<sup>72</sup> A quien conoció en sus primeros tiempos como productor a inicios de los años setenta, cuando quiso realizar una coproducción en Perú con un guion de Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras*, que visto el fracaso del proyecto, su autor terminó convirtiendo en novela en 1973. Mucho tiempo después, cuando Borau ingresó en la Real Academia de la Lengua, Vargas Llosa sería el encargado de darle la contestación.

<sup>73</sup> VARGAS LLOSA, Mario: *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, Editorial Debolsillo, Serie Contemporánea, Barcelona, 2015. La edición original, de Seix Barral, es de 1975. Págs. 213-214.

## ***Realismo generacional y neorrealismo***

José Luis Borau comenzó a iniciarse en el mundo cultural en una época y unos ambientes en los que el Existencialismo empezaba a aflojar en su influjo, y tomaba cuerpo una tendencia a un nuevo Realismo, que tomaría cuerpo a través de la novela y del cine, y que, de hecho, para los jóvenes escritores de entonces que él va a conocer a su llegada a Madrid a mediados de los años cincuenta, les llegaba a través de la novelística estadounidense y del cine italiano de nuevo cuño.

Milagros Sánchez Arnosi, prologando con un estudio la edición de la novela de Juan García Hortelano *Gramática parda*, autor al que luego volveremos interesadamente, resume las señas de aquella generación <sup>74</sup>:

*“Otros elementos de cohesión del grupo son su formación cultural azarosa y autodidacta, las profundas relaciones de amistad que establecieron entre ellos y el deseo de no hablar de la guerra en sus novelas. Aunque todos tienen una decidida vocación de novelistas, muchos escriben cuentos y, en general, viven de otros oficios relacionados con la medicina, la ingeniería y el funcionariado. Tres son los años decisivos en el desarrollo literario de esta generación:*

- I. 1954, con la aparición de El fulgor y la sangre, de Ignacio Aldecoa; Los bravos, de Jesús Fernández Santos; y Juegos de manos, de Juan Goytisolo.*
- II. 1956, por la publicación de El Jarama, de Sánchez Ferlosio.*
- III. 1958, porque surgen Cabeza rapada, de Jesús Fernández Santos; Las afueras, de Luis Goytisolo; La resaca, de Juan Goytisolo; Central eléctrica, de López Pacheco, y Entre visillos, de Carmen Martín Gaité.*

*En cuanto a los influjos que reciben, son varios. Podemos resumirlos en cuatro: la actitud crítica y rebelde de la generación maldita norteamericana, la idea del compromiso sartreano, el objetivismo francés y el impacto del cine neorrealista italiano, al que dedicaremos algunas líneas por considerarlo fundamental en la formación de la generación”.*

La relación entre cine y literatura fue especialmente promiscua entonces, especialmente en lo que tuvo de formativa para una generación que, al contrario que la de sus padres, veía en ambos un vehículo de renovación ideológica y social. A pesar de que han tenido sus detractores en este sentido, hay que recordar que Juan García Hortelano trabajó durante los primeros años sesenta en el cine español como guionista, que Rafael Sánchez Ferlosio pasó por

---

<sup>74</sup> SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros: “Prólogo” a GARCÍA HORTELANO, Juan: *Gramática parda*, Ediciones Cátedra, Colección Letras Hispánicas, nº 432, Madrid, 1997. Edición de Milagros Sánchez Arnosi de la novela publicada en 1982. Págs. 24-25.



las aulas del Instituto de Investigaciones Cinematográficas (IIEC), germen de la futura Escuela Oficial de Cine (EOC), y que novelistas como Jesús Fernández Santos filmó varias películas a lo largo de su carrera. La mayoría de ellos recibieron del cine italiano, en su vertiente neorrealista, un poderoso influjo, que a pesar de que en sus primeros años iba cargado de intencionalidad política progresista, no se resolvía solo como una actividad ideológica, sino que en sus más preclaros artífices tenía una finalidad superior. Carlo Lizzani, el guionista neorrealista, lo resumía así en uno de sus artículos incendiarios <sup>75</sup>:

*“Venga, no nos engañemos a nosotros mismos, no creemos con nuestras propias manos muñecos de paja, para poder después destruirlos con facilidad y ofrecer una prueba fácil de nuestra inteligencia; no nos vengamos con el cuento de que nuestro verismo es “el pesimismo”, las porquerías, los urinarios, las palabrotas, los delincuentes. Hemos sabido desde siempre que nuestra voluntad de sumergirnos en la verdad de nuestro paisaje, nuestro deseo de aire libre no era masoquismo, autolesismo o superficialidad. Hay que darse cuenta, sobre todo, de un hecho: estamos apenas en los comienzos de nuestro camino de investigación y de descubrimiento. Nuestro país es todavía mucho más virgen e inexplorado de lo que nosotros suponemos (...) Las maniobras, las amenazas, no serían peligrosas si no llevasen, como primera consecuencia, a la crisis, no solo de algunas formas excesivas de “pesimismo” realista y de pseudoverismo decadente y deprimente –inevitables secuelas de logros más nobles-, sino también a la esterilización de la vena esencial de nuestro realismo cinematográfico”.*

Y por ello, denuncia que el neorrealismo en el cine pretende renovar la sociedad por encima de los conflictos socioculturales circunstanciales <sup>76</sup>:

*“El neorrealismo –aunque sería mejor hablar, ya de una vez, de realismo italiano- no es un fruto podrido de la posguerra, no es el hallazgo de un hombre con ingenio, ni un eslogan publicitario lanzado por alguna revista extranjera. No es ni siquiera la reacción a veinte años de retórica. Es una de las manifestaciones de rebelión de determinado número de intelectuales y de artistas italianos frente a las superestructuras más caducas y seculares de una vieja cultura que ha postergado durante demasiado tiempo su propia reconsideración”.*

---

<sup>75</sup> LIZZANI, Carlo: “Pericoli del conformismo”, en revista *Cinema* (Roma), nº 12, abril de 1949.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

Las palabras de Lizzani guardarían una controvertida pero compatible relación con declaraciones del mismo Borau cuando terminó sus estudios en la EOC en 1960: Según Carlos F. Heredero <sup>77</sup>:

*“Su adscripción a los postulados del realismo, que viene de lejos, no somete su interpretación y reconstrucción de la realidad a una lectura simplificadora, unívoca o reductiva de ésta. Ya en 1960, a poco de obtener el diploma de director, Borau explicaba sus convicciones sobre el particular y anticipaba su programa creativo: “Mis películas realistas serán un tanto herméticas, no claras y rotundas, porque hermética es también, en buena parte, la vida, y sus leyes y secretos sólo los malos autores pretenden conocerlos”.*

La conclusión sobre este difícil equilibrio entre el compromiso neorrealista con una realidad que explotase lo sociológico, y el desarrollo de estéticas particulares, lo ha analizado muy bien Robert Ph. Kolker, quien, imponiéndose a la opinión mayoritaria, aclara que *“el resultado a largo plazo del neorrealismo fue una explosión de la forma, como si el acto de cambiar los temas del cine comercial y de alterar las formas en que se le pedía a la audiencia que mirara los nuevos temas, hubiera liberado posibilidades de expresión que habían estado latentes en el cine a través de la década de 1930”* <sup>78</sup>.

Pero es que Kolker llega más lejos, y en un punto de vista que recuerda el ejercido por el Borau ensayista de los últimos años, atribuye al cine unas posibilidades de influjo que no solo son vastas en el área de difusión y en el recorrido histórico, sino que se fundamentan en la reivindicación del formalismo:

*“Es una maravillosa ironía que algunas de las formas modernistas de la ficción y la pintura fueron heredadas de modelos desarrollados por el cine. El cubismo es una especie de montaje espacial paralelo. En la novela, la trama discontinua y el desarrollo dramático, la inmersión súbita en los pensamientos y los estados de ánimo, la relatividad y la inconsistencia de los estándares temporales, nos recuerdan las obras de Proust y Joyce, mientras que Dos Passos y Virginia Woolf evocan los cortes, las disolvencias y las interpolaciones filmicas. Más tarde, los representantes del nouveau roman francés –entre ellos, Alain Robbe-Grillet y Marguerite Duras–, emplearon en su*

---

<sup>77</sup> HEREDERO, Carlos F.: *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta*, Filmoteca Española, nº 6, Madrid, septiembre de 1990. Prólogo de Miguel Marías. Pág. 26. Son declaraciones hechas a la cabecera *Film Ideal* (nº 61, 1 de diciembre de 1960).

<sup>78</sup> KOLKER, Robert Philip: *The Altering Eye: Contemporary International Cinema*, Oxford University Press, Nueva York, 1983. [Traducción de Edgar Soberón]. Pág. 337.

*prosa los métodos de descripción cinemática, y algunos escribieron y dirigieron películas. Los modernistas confrontaban la tradición: en particular, la tradición del arte como algo que produce confort, satisfacción y armonía, como guía de visiones trascendentes de la naturaleza, o como punto de reconciliación ideológica (...) Los novelistas y los compositores intentaban alejar la atención del significado narrativo en la novela o la expresión emotiva en la música, para poner en primer relieve las estructuras mismas de la narrativa y de la expresión musical. A través de las artes, el modernismo implicaba un movimiento que se alejaba del “significado” como una abstracción, como una entidad ajena a las formas que la creaban”* <sup>79</sup>.

En este desarrollo, la llegada del Neorrealismo implicó un desprecio del psicologismo –uno de los puntos más que cuestionables cuando se reivindica la vocación neorrealista de Borau-, y provocó en la generación de los años cincuenta una clara disensión con el movimiento italiano:

*“Uno de los principales convencionalismos desechados por los neorrealistas fue el realismo psicológico, la explicación y análisis de las motivaciones de los personajes por medio de convenciones de culpa, amor, celos, venganza, nobleza de espíritu y otras emociones varias que en el melodrama son sustituidas por investigaciones específicas de la conducta humana; convenciones que satisfacen y convencen únicamente a causa de la repetición, únicamente aceptables por falta de alternativas (...) De manera que una de las primeras tareas de los posneorrealistas fue intentar una reinvestigación del alma de la clase media, para evitar las convenciones y los clichés de romance y comedia, y para descubrir cómo usar las imágenes narrativas para establecer estados subjetivos, en lugar de aludir meramente a estereotipos preexistentes”* <sup>80</sup>.

José Luis Borau siempre tuvo muy claras las limitaciones de determinada forma de Realismo, generalmente la más practicada, y, sobre todo, la más reconocida como tal. Y no tenía de ella una buena opinión, puesto que la consideraba un impedimento para el desarrollo de la imaginación del artista, de su capacidad para generar una realidad intervenida:

*“Cuando la servidumbre a lo real se convierte en el único valor, la imagen se empobrece. La fidelidad a la realidad me interesa en tanto en cuanto al mostrar cómo el vecino de arriba va todos los días a por la leche, puede llegar a conclusiones inesperadas, desconocidas hasta entonces. Pero desde el momento en que basta con reproducir lo que*

---

<sup>79</sup> KOLKER, Robert Philip: op. cit., págs. 338-339.

<sup>80</sup> KOLKER, Robert Philip: op. cit., págs. 345.

*ya conocemos, en que describir la acción del vecino carezca de otras posibilidades expresivas, el interés de tal empeño se limita extraordinariamente. El realismo debe aprovechar las imágenes habituales ya conocidas, para encontrarles un nuevo sentido, para descubrir en ellas sugerencias enriquecedoras. El realismo no supone la aceptación pasiva y en bruto de una realidad supuestamente unívoca. Las imágenes que nos rodean siempre son reales, pero no por eso son realistas, no expresan nada”* <sup>81</sup>.

Pero en el caso de Borau, esta actitud llevaba incluso a cierta forma de solipsismo, de creación que sabemos que pasaba por su capacidad para recrear la realidad desde una perspectiva formalista, buscando lo que llamaba “ideas-núcleo” expuestas desde una transparencia en la realización que permitiese disposiciones eminentemente visuales, y que trasladaría posteriormente a la literatura; tal sería, en pocas palabras, su apuesta estética desde fecha bien temprana:

*“Yo no creo en la realidad, creo en el realismo. La realidad es multiforme, infinita, es algo superior a nosotros, no puede aprehenderse tal cual, como quien retransmite un partido de fútbol por televisión. La realidad hay que recrearla. El realismo supone un enriquecimiento de ésta; supone la invención, descripción, estructuración y composición de una realidad (...) El realismo estricto ni es bonito ni es posible. La realidad ya está allí, no es preciso reproducirla. El pintor que pinta un perro como el suyo no tiene un cuadro y un perro, sino dos perros. Es preferible intentar dar expresión a la realidad”* <sup>82</sup>.

### ***Una reflexión sobre la escritura y la imagen***

El recurso de apelar a la situación biográfica de un determinado creador respecto a su ubicación en la cronología de la cultura a la que pertenece entraña en el caso de José Luis Borau ciertas dificultades, entre las que no es menor el hecho de que, dependiendo de su actividad creativa, es poco menos que un adelantado o bien incluso un epígono casi residual.

Pero sin duda creemos que sus años de formación, y especialmente su experiencia juvenil en el Madrid de finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, le aportó un bagaje determinante, que se manifestó primero en su cine, con el que llegó a tiempo de vincularse a un Nuevo Cine Español del que

---

<sup>81</sup> TRUEBA, Fernando (Rodríguez): “Entrevista con José Luis Borau”, en diario *El País*, 19 de agosto de 1979.

<sup>82</sup> *Ibídem.*

no sería fiel practicante, pero sí continuo huésped. Aquí entra en juego la siguiente dificultad: el hecho innegable de que su grado de independencia, de innegociable control sobre sus obras, siempre tan destacado por sus críticos y biógrafos, fue creando vacíos temporales, paréntesis y oquedades en su labor como cineasta (lo cual no significa inactividad: producción, publicidad, etc.). No obstante, su potencial vertiente literaria fue quedando relegada, pero con los términos y ópticas creativas ya fijadas.

Sería cómodo aquí manifestar que dichos términos y ópticas, ya que no tomaron cuerpo en forma de novelas y cuentos, lo hicieron como guiones. Pero ni sería justo, ni sobre todo, exacto. A pesar de todos los artículos que sobre el particular escribió Borau, y de todas sus conferencias impartidas, especulando sobre la proximidad del cine y de la literatura, siempre tuvo muy claras ciertas diferencias:

*“Un guion no es una obra literaria autosuficiente. Esos guiones que se leen y parecen preciosos no son buenos, porque los guiones no están escritos para leerlos sino para facilitar el rodaje. Lo malo es que, a veces, para convencer a un productor, o a los actores, hay que escribir un guion atractivo, lleno de cosas que no sirven para nada en el momento de hacer la película. Pero un guion no es más que una ayuda para hacer la película y para planificar el rodaje desde el punto de vista de la producción”* <sup>83</sup>.

Muchos años después, Borau insistiría en la entrevista con Jesús Angulo y Antonio Santamarina en que el guion cinematográfico es una mediación para identificar las futuras imágenes de una película, y ésta es su principal razón de ser <sup>84</sup>.

*“Yo he escrito ya el guion pensando en la película. A mi entender –y esto es lo he repetido durante años en mis clases de la EOC y fuera de la EOC- el guión no es otra cosa que la descripción de una película todavía por hacer, que sólo el guionista ha sido capaz de ver hasta entonces. No es la constatación, más o menos vaga, de unas situaciones o de unos personajes, con los diálogos consiguientes, sino la descripción concreta de imágenes avant-l’image si me permite la petulancia de hablar así (...) Cuando Azcona y yo trabajábamos (...) nos reuníamos en mi oficina y allí hablábamos (...) él traía al día siguiente unos folios impolutos mientras yo había reordenado las*

---

<sup>83</sup> REYES MARTÍNEZ, Mary / MARÍAS, Miguel: “Entrevista”, en revista *Dirigido Por...*, nº 25, julio-agosto de 1975, pág. 34 y ss.

<sup>84</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: *Borau: la independencia como obsesión*, Edición del Festival de Cine Español de Málaga –con el patrocinio del Ayuntamiento de Málaga-, Colección Biblioteca de Cine en Español, nº 1, Málaga, abril de 2011. Pág. 106.

*imágenes, que no siempre iban en el mismo orden que el pactado. Decía, con cierta razón, que estábamos haciendo un doble trabajo, pero yo tenía que “ver” ya las imágenes y aun las secuencias, no solo saber lo que significaban unas y otras”.*

Por otra parte, la actitud insobornable de José Luis Borau como cineasta y posteriormente como creador literario, por la cual solo asumía proyectos propios que pudiese acometer desde las coordenadas de su visión específica del realismo, desvinculada en buena medida de la herencia ideológica neorrealista y también de un concepto del mismo que condicionase el mundo interior de sus personajes o su recreación de la sociedad desde una perspectiva artísticamente regeneradora, tampoco es única. Hay dos ejemplos de primera fila en el campo literario, cercanos a aquella generación, que bien representan esta disposición del escritor antes los temas y las voces narradoras, y la renuencia a aceptar la imposición de formatos o discursos ajenos a su particular sensibilidad realista, o la conveniencia de los intereses comerciales: Claudio Rodríguez y Miguel Delibes. El primero publica su poemario de debut, *Don de la ebriedad*, con diecinueve años, y con él obtiene el premio Adonais de 1953. Después publica tres poemarios en el espacio de dieciocho años, y desde 1976 y hasta 1991... nada. Quince años de silencio creativo. Cada vez que se le trataba de empujar a publicar, respondía lo mismo: escribo cuando el tema me visita.

Pero Delibes, que fue un asiduo columnista sobre cine durante largo tiempo, fue aún más meridiano: cuando ganó el Premio Cervantes, en su propio discurso de recepción del galardón, declaró que no volvería a escribir. Hay que recordar que, afortunadamente, no cumplió su promesa: tras el Cervantes vendrían algunos artículos más (especialmente sobre cinegética), y una de sus novelas más exitosas: *El hereje*. Esta actitud, por otro lado, no obedece solo a un sentido de la coherencia creativa, ni solo a la fidelidad a un criterio concreto sobre el realismo, sino también a un procedimiento, característico de algunos de los autores de nuestro realismo del medio siglo: escribir cuando se tiene algo que decir, filmar cuando una experiencia, una vivencia, por pequeña que sea, puede representar algo. No dejarse influir por la urgencia de decir aquello que no nace del interior de uno mismo.

Como explicara Medardo Fraile, otro escritor de cuentos que mantuvo con Borau una amistad muy estrecha en los años de vejez de ambos, se trata de “*ser cazado por los temas o por los personajes*”. Precisamente la influencia de uno de los escritores más aclamados por sus compañeros de tertulia, Ernst Hemingway, une los criterios de Fraile y Borau. En su artículo “Imágenes de

Hemingway, el cazador de cuentos”<sup>85</sup>, Medardo Fraile relata cómo, en el grupo de escritores que él frecuentaba en el café Gijón de los años 50 (Francisco Candel, Ignacio Aldecoa, José M<sup>a</sup>. de Quinto, Castillo Puche, Azcona...), al que pronto se incorporaría un Borau recién llegado de Zaragoza, se hablaba sin parar del escritor estadounidense. Era noticia habitual en los periódicos españoles, y sus visitas a Madrid eran muy comentadas. En 1954 estuvo en Zaragoza y, muy significativamente, Borau se entrevistó con él. Medardo Fraile, sin embargo, introduce un deje de ironía y de cuestionamiento sobre la imagen del escritor, especialmente sobre su concepto de la necesidad de la experiencia:

*“No creía tampoco que para ejercer este oficio y pergeñar un cuento de veinte páginas hubiera que marcharse a África a matar un bisonte, un tigre o un león. Yo podía escribir un cuento observando a cualquier vecino de mi casa y yendo a la feria de Úbeda, el pueblo de mi madre, o a la plaza madrileña de Las Ventas, creía saber de toros más que Hemingway”*<sup>86</sup>.

No obstante, observa algunos de los consejos que Hemingway dio a los noveles, a pesar de su extravagancia:

*“Hemingway teorizó bastante bien sobre el cuento –aunque su práctica le fallara, a veces- y nos legó también ideas extrañas sobre el arte de escribir. Como buen ejemplo de lo primero, dijo esto: “Lo que da fuerza a un relato son las cosas importantes que sabes y no cuentas”. Como ejemplo característico de lo segundo, afirmaba que él escribía las descripciones a mano, pero los diálogos los escribía a máquina, porque la gente hablaba así. Es decir, la forma de hablar de una máquina de escribir y de la gente, es la misma. ¿Lo sabíais?”*<sup>87</sup>.

En esta línea, hay que recordar lo que Medardo Fraile, en el mismo trabajo (y relacionándolo con Hemingway) dice respecto a las tipologías del

---

<sup>85</sup> FRAILE, Medardo: “Imágenes de Hemingway, el cazador de cuentos”. Conferencia que Medardo Fraile impartió en Ronda, dentro del ciclo “Hemingway en el cine”, correspondiente a los Cursos de Verano de la Universidad de Cádiz. Posteriormente redactada para su inclusión en el volumen *Entradas de cine*, Huerga & Fierro Editores, Serie Cine, Madrid, 2008, págs. 82 a 94.

<sup>86</sup> FRAILE, Medardo: op. cit., pág. 84. No le falta razón a Medardo Fraile cuando desdeña la presunta necesidad de cazar bisontes o tigres en África para poder escribir, considerando que bisontes solo había en América y Europa, y tigres solo en Asia.

<sup>87</sup> FRAILE, Medardo: op. cit., pág. 87.

escritor de narrativa: que hay escritores que van a la caza de los temas, y otros que son cazados por ellos. La cuestión no es baladí, y aún menos referida a la generación en la que está inserta Borau; aunque escribiese sus relatos décadas después, la actitud hacia la creación literaria en buena medida es común a la de aquellos tertulianos del Gijón, partidarios de un realismo renovador. Se puede decir que Borau, igual que algunos de ellos, es un escritor cazado por los temas, y por ello encontramos muchas similitudes en sus historias. De haber emprendido la redacción en otra época, estamos convencidos de que los temas no hubiesen diferido demasiado, pero tal vez sí lo relativo a su *discurso*.

Y es que el discurso de Borau como narrador, y en esto es denominador común en su cine y en su literatura, y tiene en su base un principio estético y ético que también se trasluce en su gusto estético, es uno de los firmes partidarios del *mostrar* y no del *decir*, y eso distanciaría por ejemplo sus preferencias literarias de las de otros compañeros de generación, por ejemplo, en el caso de la obra, entonces tan alabada, de Thomas Mann.

El conflicto entre *lo que se dice* y *lo que se muestra* no solo afecta al concepto de realismo en literatura, sino que deviene tal vez en la cuestión fundamental sobre estructura narrativa en la literatura contemporánea, no solo occidental, sino también dentro de las concomitancias con literaturas remotas como las orientales, en proceso de convergencia con las nuestras desde mediados del pasado siglo.

Pensemos en cómo la literatura en lenguas árabes dio un paso hacia su homogeneización desde enclaves como el egipcio en los años cuarenta y cincuenta (Mafouz, Taha Hussein, Al'Hakim), practicando novelas existenciales o de experimentación formal, y a ello incorporaban a su manera la tradición cuentística de Oriente Medio, que sí es narrativa en términos de trama y anécdota. De hecho, en nuestra tradición occidental viene pesando esta herencia desde la Baja Edad Media, y en la literatura española se apreciaba ya en el *Sendebar* o en *Calila e Dimna*.

Pero donde las contradicciones más evidentes se dan es en el Extremo Oriente, y hay que fijarse, por ejemplo, en la efervescencia narrativa de los novelistas nipones de la postguerra (Dazai, Ishimura o Mishima). Precisamente sobre éste último escribe Carlos Rubio en el prólogo a la antología de relatos *Los sables*<sup>88</sup> que la mayor dificultad de novelistas como Mishima residía en el hecho de que sus personajes decían, o lo hacía el narrador mismo constantemente por

---

<sup>88</sup> RUBIO, Carlos: "Prólogo" a MISHIMA, Yukio: *Los sables*, Alianza Editorial, Colección Literaria, Barcelona, 201. Págs. a. Traducción y prólogo de Carlos Rubio.



ellos, y dejaba poco espacio literario para mostrar, para que los personajes hicieran y de sus actitudes, del ejercicio de su comportamiento, se objetivase lo expuesto. Este dirigismo del narrador es, para Carlos Rubio, precisamente el constituyente de los problemas como narrador de Mishima, que en el terreno del relato se desenvuelve con soltura, pero en el de la novela siempre funciona por acumulación de anécdotas, enlazadas con parlamentos interiores o explicaciones sobre los personajes sin permitir que ellos se expliquen por sí mismos. Algo que jamás podremos achacar al Borau cineasta, ni mucho menos al escritor.

Pues bien, esta dislocación entre lo que se dice y lo que se muestra, en el realismo literario español se resuelve de forma concluyente y eficaz en casi todos sus autores principales. Aldecoa es ejemplar en este sentido: siempre *muestra*, y cuanto más estricto y breve es el formato, más *muestra* y menos *dice*. Observadores poco avisados vincularán esta práctica a la admiración de escritores como los Aldecoa por la narrativa breve de la “generación perdida” estadounidense (Fitzgerald, Runyon, Lardner, Hemingway). Su origen está en la mejor tradición del cuento español desde los tiempos del Realismo, y aún más atrás.

El Borau profesor, que estuvo en ejercicio en realidad desde su juventud y hasta el final de sus días, explicaba con sencillez y rotundidad la capacidad del cine para *mostrar* en función de la locuacidad implícita de la imagen fílmica, así como de la riqueza de combinaciones significativas de sus componentes:

*“Todos los componentes de una imagen hablan en un sentido o en otro. Por ellos es preciso controlar su efecto a fin de que no actúen en una dirección contradictoria con el interés del narrador o desorientadora para los espectadores (...) Los diferentes personajes ocupan un lugar distinto dentro de cada encuadre, de cada fotograma. En cada imagen los personajes vuelven a reclasificarse, y el que está al fondo –aunque sea el principal– tiene que actuar de manera diferente a como lo hacen los que están en primer plano y éstos, a su vez, tienen que moverse con más rigor visual y mucha mayor precisión”<sup>89</sup>.*

---

<sup>89</sup> Los textos a continuación son apuntes de las clases que José Luis Borau impartió en el trimestre de apertura del curso Técnica del Guion Cinematográfico (1987), desarrollado por el Ministerio de Cultura y Filmoteca Española. Dichos apuntes, una de las mejores antologías –si no la mejor– de asertos y meditaciones de Borau sobre la creación cinematográfica de la que se dispone, están recogidos en el voluminoso estudio de Carlos F. Heredero. Cfr. HEREDERO, Carlos F.: op. cit., págs. 207 y ss.

Con ello, comparece un apunte de lo que concebiremos como “estilo”, en el que el fondo y forma quedan de alguna manera asociados de manera indisoluble; para Borau, no será tan relevante el contenido como el concepto que se quiere transmitir con él, y en ese arco el concepto llegará hasta la cuestión formal, condicionándola:

*“El estilo es consecuencia de lo que se quiere contar. De un fondo determinado, elegido de manera consciente, deviene una forma concreta y no otra. Un fondo genera una forma. La forma no es algo para ponerse encima, no es una cáscara que se elige libremente, sino que es la piel; es decir, una consecuencia del organismo interior, del origen interno de la historia. No es moral, creativamente hablando, que una gran complicación argumental, visual, dramática, se corresponda a una pobreza o simplicidad conceptual”.*

Y esta forma de pragmatismo, o más bien de funcionalismo creativo, en línea con la defensa que hacía también en el terreno del Arte de este criterio, ya estaba contenida en sus primeros artículos sobre cine, especialmente en el más conocido de ellos, titulado “El creador cinematográfico”:

*“El creador cinematográfico es un hombre que usa del cine para expresar algo que, de no haber contado con ese medio para el que siente una mayor preferencia o se siente mejor capacitado, habría expresado también por cualquier otro (...) Él es quien ha elegido el tema, inventado la trama, escrito el guion y luego quien se encarga de convertir su proyecto en una serie de imágenes”<sup>90</sup>.*

Nos interesa, por último en este capítulo, resaltar precisamente no la segunda, sino la primera parte de esta cita. El planteamiento estético que Borau pretende para el cine, y que luego aplicará a la literatura, creemos que es fruto entre otras razones de una transformación generacional; Borau pertenece al momento en el que los escritores, por primera vez en el siglo XX en España, empiezan a ser conscientes de que el cine es, sobre todo, un vehículo narrativo, como puede serlo la novela, y en ocasiones en lugar de la novela, o viceversa, según interese. Y que por esto, ellos, como narradores, podrían desenvolverse en ambos ámbitos de manera indistinta. Quien mejor lo expresó fue Juan García Hortelano en uno de sus artículos<sup>91</sup>: *“La falta de lo que podríamos llamar*

---

<sup>90</sup> BORAU, José Luis: “El creador cinematográfico”, en *Heraldo de Aragón*, 18 de julio de 1954.

*una estética se traduce en dos primeras necesidades: la persistencia en la búsqueda de formas artísticas y la identificación primaria de medios expresivos ajenos. El cine llevaba pantalones cortos, cuando la novela moderna no se había alargado aún los suyos. Esta igualdad de edades viene denominándose “influencias entre cine y literatura”. Y gracias a esta influencia, “a un joven narrador español no le resultará difícil escribir un guion, y solamente un poco más difícil que su guion sea convertido en película. Que este novelista supiese y pudiese dirigir la película, es otro problema”.*

Y aún más claramente, diserta sobre el futuro próximo, en el que cree que aflorarán casos de novelistas / cineastas, vinculados al realismo:

*“Es previsible la proliferación de esta nueva especie de escritor-realizador. En los próximos años, el proceso de síntesis en las relaciones mutuas entre literatura y cine se ampliará, y hombres de uno y otro campo comprenderán mejor las reglas de ambos oficios y sus analogías y diferencias. Posiblemente, en esta crisis de desarrollo del cine y de transformación de la novela, la teoría realista constituirá un factor determinante”* <sup>92</sup>.

Ello llevaría, según García Hortelano, a que el realismo sea una opción creativa con fuerza, puesto que sus escritores se han posicionado en los dos terrenos creativos de manera pionera:

*“Si las influencias del cine sobre la novela son formales, es previsible que una adecuada educación cinematográfica produzca la proliferación del citado caso de Fernández Santos. Si, al propio tiempo, los contenidos artísticos del cine son fieles a la ideología de su tiempo (así, el neo-realismo italiano, contemporáneo de una literatura realista), la nueva especie de escritor realizador será un dato más en el análisis de un proceso realista general”* <sup>93</sup>.

Y de ello también hay que aprender algo: que el cine realista necesitará escritores, hombres de letras. Uno podría preguntarse si Borau, mientras se preparaba para filmar su primer encargo, *Brandy*, en ese año, llegaría a leer este artículo, donde García Hortelano concluye:

---

<sup>91</sup> GARCÍA HORTELANO, Juan: “Alrededor del realismo”, en revista *Nuestro cine*, enero de 1963.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

*“El cine español posiblemente no necesite muchos más escritores de los algunos excelentes que hoy tiene. Pero me temo que el cine realista español – y la novela- esté necesitado de “hombres de cine”, en el sentido matizado de “hombres de letras”. De aquellos hombres que llenen las pantallas, como hoy tratan ya de llenar las páginas de sus libros, de un cine bien escrito”* <sup>94</sup>.

Es un punto de vista que nos parece decisivo en la tesis que planteamos, y queremos ya solo anotar que algunos críticos y estudiosos abundan en sus trabajos en esta línea (Cfr. Santos Zunzunegui <sup>95</sup>). Tras largos años de reduccionismo respecto a las cualidades del realismo literario y cinematográfico españoles, empiezan a apuntar en la misma dirección que nosotros señalamos ahora, en la que se amplían y aclaran términos como “formalismo”, o se hacen matices sobre el grado de compromiso realista en buena parte de los autores de entonces.

---

<sup>94</sup> *Ibídem.*

<sup>95</sup> ZUNZUNEGUI, Santos: “De cuerpo presente. En torno a las raíces literarias del Nuevo Cine Español”, en HEREDERO, Carlos F. (editor): *Cuadernos de la Academia*, nº 11/12, monográfico *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Academia de las Artes y las CC. Cinematográficas de España, Madrid, junio de 2002. Págs. 103 a 116.

## VI CONCURRENCIAS Y DIVERGENCIAS DE LITERATURA Y CINE

Cuando se celebró en España el Centenario del Cine, en 1996, José Luis Borau publicó un artículo <sup>96</sup>en el que exponía cómo la suerte de nuestra cinematografía dependía, en buena medida, del efecto que tuvieran sobre ella nuestros prejuicios, generalmente cainitas por tradición histórica. En una parte del mismo, se extendía sobre la cacareada relación entre cine y hombres de letras. Es muy elocuente la perspectiva de su autor sobre el particular:

*“Los hombres de letras, por cierto, no son una excepción. Para la mayoría, el cine tampoco pasa de ser calentura de una jornada, o de una edad cuando más. Y no me refiero a escritores de tiempos pioneros, que lo desconocían por considerarlo diversión impropia de su cacumen, como el ínclito don Miguel [de Unamuno], sino a bastantes de los autores actuales, que nacieron – y tanto aprendieron– con él, a pesar de lo cual siguen ignorándolo sistemáticamente en comentarios, ensayos o memorias, considerándolo, al parecer, pasatiempo ocasional o debilidad disculpable, algo así como el caramelillo que chupamos no sin placer pero solo cuando pica la garganta”.*

No fue la primera ni sería la última ocasión en que el cineasta arremetiese contra los prejuicios que la intelectualidad ha mantenido contra el cine, y especialmente la española contra el cine español. Pero aún más determinante es el juicio que establece sobre la crítica habitual a los contenidos del cine, ya que en su defensa argumenta que el cine posee una intensa expresividad, y que sus artífices podrían atacar la falta de concreción y de estructura de novelas y libros:

*“Más aún, si a veces lo traen a colación, puede ser para darle una lanzada, al juzgarlo a través de módulos exclusivamente literarios, reprochando la liviandad o la poca enjundia de sus argumentos, olvidando el valor único de una mirada expresiva, el peso de la presencia en vivo del héroe, la huella dejada en nuestro ánimo por una imagen nueva. Repiten, sin caer en la cuenta, el error de quienes hace siglo y medio, en*

---

<sup>96</sup> BORAU, José Luis: “Efímera cinematográfica”, en diario *El País*, 12 de octubre de 1996. Posteriormente fue incluido como epílogo de la monografía de Martínez de Mingo, cfr. MARTÍNEZ de MINGO, Luis: *José Luis Borau*, Editorial Fundamentos, Colección Arte, nº 113, Madrid, enero de 1997. Prólogo de Luis G. Berlanga. Págs. 235 a 238.

*los albores del impresionismo, clasificaban los méritos de una pintura según la de su argumento. ¡A lo que quedarían reducidas ciertas novelas ilustres si les aplicásemos un criterio estrictamente cinematográfico! ¡Qué errores de estructura, cuánta desproporción, cuánta insistencia, cuánto truco, enmascarado todo en la magia de las palabras y el buen decir del autor!"*

Además, como puede leerse, equipara el estado de incompreensión de los cineastas, en este sentido, con los de los pintores a los que se les reprochaban sus temas, en lugar de reparar en su gesto o rasgo creador. Volviendo a lo formulado anteriormente sobre el Arte y Borau, vemos cómo la cuestión formal es decisiva en su concepción de la narración, sea fílmica o de cualquier otro medio.

Aprovechando una cita que ya hemos mencionado en la Introducción, recalcamos que el cine de Borau, sin ser en absoluto literario, guarda con la Literatura una serie de delicadas correspondencias, tanto en su fase preparatoria como en el resultado visual:

*"Para saborear sus películas, para penetrar en el interior de su cine, hay que tomarse la molestia de ver, además de mirar, hay que hacer el esfuerzo de leer las imágenes, en lugar de dejarse arrastrar por ellas. Esto implica una voluntad decodificadora, una posición activa que muchas veces se abandona por pereza, comodidad o, simplemente, por rutina conformista. Su cine no admite concesiones, pero reclama, a cambio, un diálogo intelectual con el espectador" <sup>97</sup>.*

Estas correspondencias creemos que nacen de la vivencia de Borau como contertulio y compañero de fatigas de los escritores de la generación de los años 50, que fue definida como "generación de escritores de la experiencia". Su trato con cineastas es posterior; en cierta forma, menos personal. Hay un deseo de contar algo, una necesidad de expresión que, como dijera García Hortelano en un artículo ya citado, en su generación podía encauzarse a través de la novela, del cine o de otros medios de expresión. La literatura cuenta con unos criterios de calidad intrínsecos, pero su capacidad expresiva no depende directamente de ellos; dicho de otro modo, podemos hacer literatura sin necesidad de hacer buena literatura, es decir, literatura que busca las cualidades y calidades que consideramos excelsas en ese medio.

---

<sup>97</sup> HEREDERO, Carlos F.: *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta*, Filmoteca Española, nº 6, Madrid, septiembre de 1990. Prólogo de Miguel Marías. Pág. 25.

Este punto de equilibrio permite comprender el por qué Borau siempre mantuvo que el guion era un género literario, pero no estimaba que sus excelencias tuviesen una naturaleza libresca, sino visual.

### ***Literatura en el cine de José Luis Borau***

Cuando realizó su primer cortometraje en la Escuela Oficial de Cine (EOC), *La despedida* (1959), había puntos de contacto con la literatura del momento especialmente con el existencialismo y el neorrealismo, no ya el cinematográfico, sino también el literario. Veamos lo que comentaban Angulo y Santamarina con él en su libro de entrevistas <sup>98</sup>:

*“- La historia tiene algo de su cuento Ratones sin remedio, ya que en ella hay una visión de Madrid –la furgoneta de las Mantequerías Leonesas, el restaurante Las cuevas de Luis Candelas, el parque del Retiro, la confluencia de la Gran Vía con Alcalá- muy parecida a la que se describe en el relato. Es más, el protagonista también coge los periódicos de las papeleras sin importarle su fecha y sin que parezca saber leer.*

*- El asilo estaba junto a la casa de Carmen Martín Gaité. El resto, lo rodamos en la Gran Vía, ante la fachada de Las cuevas de Luis Candelas, pero no dentro, porque los interiores los hacíamos en cualquier rincón de la escuela, en aquel caso, el bar.*

*- Hay una voluntad de sacar la cámara a la calle que guarda sintonía con el movimiento neorrealista o, si se quiere, con los inicios de la Nouvelle Vague en Francia y, como a éstos últimos, a usted tampoco le importa filmar las miradas a cámara si es preciso”.*

Esa presunta espontaneidad tiene menos que ver con la “nueva ola” francesa <sup>99</sup>, y más con las condiciones providencialistas con que fue filmado. Pero el interés por el empleo de “realemas”, al modo balzacquiano, sí tiene un costado literario, que no siempre se expresa en sus compañeros de generación, y cuando lo hace, también tiene una raigambre literaria.

Ocurrirá de nuevo con su otro cortometraje, *En el río*, que aquí ya hemos glosado brevemente; podríamos al verlo pensar en Renoir y su inacabada *Une*

---

<sup>98</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: *Borau: la independencia como obsesión*, Edición del Festival de Cine Español de Málaga –con el patrocinio del Ayuntamiento de Málaga-, Colección Biblioteca de Cine en Español, nº 1, Málaga, abril de 2011. Pág. 95.

<sup>99</sup> Que de hecho no se había iniciado todavía, puesto que se inaugurará a finales de ese mismo año con la proyección en Cannes de las *operae primae* de Truffaut y Godard, que no se estrenaron hasta 1960 en Francia.

*partie de champagne* (1936) sin reparar en que el uno y el otro beben en un *locus amoenus* que remite a un relato galante de Guy de Maupassant, por otra parte, escritor que comenzó bajo la advocación del naturalista Zola, al que adaptara profusamente Renoir en sus primeros tiempos.

La primera experiencia cinematográfica de Borau destinada al gran público, *Brandy* (1963), ya estuvo lastrada por un desencuentro entre literatura e imagen, o más concretamente, entre un escritor y un cineasta. La anécdota ha sido ya reproducida en más de una ocasión, siempre narrada por uno de sus protagonistas, aunque no será hasta la entrevista concedida a Jesús Angulo y Antonio Santamarina, al final de su vida, que Borau se explayase un poco más sobre el particular.

Bernardo Sánchez Salas <sup>100</sup> se extiende bastante sobre *Brandy*, al relacionarlo con su propia biografía como espectador, y al considerar y razonar muy certeramente que en ella hay ya mucho del futuro cineasta. Explica el desencuentro mencionado, y de él se extraería la idea de que Mallorquí era un simple aficionado poco avisado. Hay que recordar aquí que José Mallorquí, aun no habiendo gozado de ningún reconocimiento académico hasta hace poquísimo tiempo <sup>101</sup>, sí ha atraído la atención de los devotos de la narrativa popular, ya sea de fuste –novela de aventuras- o de consumo efímero –novela de a duro-. A Mallorquí le dedicó Ramón Charlo hace una década un estudio biográfico concienzudo <sup>102</sup>, y anteriormente, en 1972, Juan F. Álvarez Macías publicó un certero análisis de las causas del espectacular éxito que la narrativa *western* de Mallorquí tuvo en las décadas de los cuarenta y cincuenta tanto en España como en México. Gracias a ellos sabemos que Mallorquí era un individuo de una prodigiosa inventiva, sometido a una productividad editorial

---

<sup>100</sup> Cfr. SÁNCHEZ SALAS, Bernardo: *José Luis Borau. La vida no da para más*, Ediciones Pigmalión y Semana de Cine Experimental de Madrid –con el patrocinio de Fundación Autor (SGAE)-, Colección Lumière, Madrid, noviembre de 2012. Concretamente, págs. 23 a 45, bajo el título “El niño que vio *Brandy*”.

<sup>101</sup> Véase la reciente edición especial de dos de sus novelas breves protagonizadas por el personaje de “El Coyote”: MALLORQUÍ, José: *El Coyote: El Diablo en Los Ángeles / Don César de Echagüe*, Ediciones Cátedra, Colección Letras Populares, Madrid, 2013, edición de Ramón Charlo, prólogos de César Malorquí y de Luis Alberto de Cuenca.

<sup>102</sup> CHARLO, Ramón: *José Mallorquí, creador de El Coyote. Estudio sobre su vida y su obra*, Planeta DeAgostini, Barcelona, 2004. Esta obra recopila anteriores esbozos del ensayo, publicados en años precedentes por la sevillana Padilla Libros, así como el *dossier* que el mismo autor elaboró en 1997 para el boletín del Círculo Andaluz de Tebeos. La información se puede completar con una obra previa: ÁLVAREZ MACÍAS, Juan F.: *La novela popular en España: José Mallorquí*, Universidad de Sevilla, Colección Bolsillo, nº 8, Sevilla, 1972.



ingente, y a pesar de ello con una inusual habilidad para resolver tramas y estructuras de relatos.

Y no hay que olvidar que Mallorquí ya había tenido contacto con el medio cinematográfico, como resalta Carlos Aguilar <sup>103</sup> en un trabajo iluminador respecto al origen del *western* a la española. La teoría de Aguilar, por la cual determinados títulos aislados en los años cincuenta ya anticiparon la eclosión de los *western*, que luego quedarían demasiado condicionados por la habilidad promocional y la audacia narrativa de una figura como Sergio Leone, encajaría perfectamente con la aparición temprana de *Brandy*, aún entre los primeros pasos de los *westerns* europeos.

Sin duda, el mundo de Mallorquí era demasiado ajeno para un Borau que se plegó al encargo del productor Eduardo Manzanos por ambición de entrar en la industria. Cuando Angulo y Santamarina interrogan a Borau sobre *Brandy*, él aprovecha para hacer una observación sobre un error que considera frecuente en los escritores respecto a la concepción de qué es el cine:

*“Antes de seguir, quisiera aclarar un error muy extendido, sobre todo entre los escritores. Antes de hacer la película, me dieron el guión, escrito por el propio Mallorquí. Lo leí y comprendí que era imposible de llevar a la pantalla. Entre otras razones por su desmesurada extensión. Así que fui a verle y me di cuenta por el aspecto infantil de su casa, llena de rifles, pistolas y sombreros mexicanos, que las historias que escribía eran las mismas con las que le gustaba soñar a él. Hasta cierto punto le caricaturicé en Tata mía a través del personaje de Landa. Mallorquí me dijo algo que luego me han dicho muchos escritores, algunos amigos míos. Dijo: “Yo soy un escritor muy cinematográfico, porque visualizo antes cuanto escribo. Sólo escribo lo que veo”. Yo no pude contenerme y repuse: “Ya, pero lo que ve usted al escribir ¿es una película?”* <sup>104</sup>.

Resulta, por otra parte, de una tierna ironía, suponemos que inconscientemente autoperódica, que Borau se fijase en los juguetes que califica prejuiciadamente de “infantiles” en casa de Mallorquí, e incluso que lo vincule

---

<sup>103</sup> Cfr. AGUILAR, Carlos: “Entre zorros y coyotes: la extraña raíz del *western* hispano-italiano de los años 60”, incluido en DÍAZ LÓPEZ, Marina / FERNÁNDEZ COLORADO, Luis (coordinadores): *Cuadernos de la Academia*, nº 5, monográfico *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*. Actas del VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Academia de las Artes y las CC. Cinematográficas de España, Madrid, mayo de 1999. Págs. 29 a 42.

<sup>104</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA Antonio: op cit., pág. 122.

con su personaje en *Tata mía*, si luego consideramos la importancia que los juguetes tienen habitualmente en las películas de Borau no solo para caracterizar a personajes pueriles, sino también a otros mucho más maduros. Máxime cuando la narrativa de Borau está constantemente salpicada también por juguetes y elementos destinados al juego o al mecanismo autoadaptador de la comunicación no verbal. Por no traer a colación la costumbre que el mismo Borau siempre tuvo de conservar juguetes de cuando era chico, coleccionar cromos, etcétera <sup>105</sup>.

Lo que consideramos más determinante es el hecho de que Borau podase el guion escrito por Mallorquí; el conocedor de las larguísimas series de novelas populares escritas por este polígrafo barcelonés (*El Coyote, Novelas del Oeste, Duke, Dos hombres buenos,...*) sabe bien que su estilo era torrencial, de trabazones y lances narrativos continuos y engarzados, en los que los personajes acostumbraban a pontificar y explicarse a cada momento. Muy en la línea de una herencia de la narrativa de aventuras que se nutre lo mismo del folletín decimonónico (Du Terrail o Féval) que de los clásicos de finales del XIX e inicios del XX (Rider Haggard, Burroughs,...). En cambio, la aventura desnuda que ofrecería, por ejemplo, Jack London, fue precursora del estilo de generación perdida tan propio de un Hemingway, tan caro para un escritor como Borau, fuese para cine o para papel.

Por supuesto, existe una línea de aproximación al vínculo de literatura y cine en la carrera de Borau que está ya explorada: la de la confección de sus guiones, si entendemos éstos desde la perspectiva genérica que ya hemos discutido. Ha sido la empleada mayoritariamente por sus estudiosos, especialmente Carlos F. Heredero y Bernardo Sánchez Salas. Por ello, entendemos que debemos buscar otras posibles líneas, y a lo ya dicho sobre

---

<sup>105</sup> Aunque suponga una digresión respecto al discurso de esta tesis, y redundando en esa pasión lúdica que podemos catalogar de infantil, mencionemos que Carlos Saura, en entrevista con el autor el 29 de marzo de 2015, nos contaba cómo Borau, cuando supo que su antiguo colaborador Luis Cuadrado -uno de los grandes directores de fotografía de nuestro cine- estaba perdiendo la vista y apenas salía de su domicilio, se impuso como costumbre el visitarle todos los jueves por la tarde. El pasatiempo de esas visitas no era otro que jugar al parchís, y según testimonia Saura por haber asistido a alguna de esas reuniones, cuando Borau conseguía atrapar alguna pieza del juego de Luis Cuadrado, gritaba de alegría y saltaba sobre el piso durante un buen rato. La pasión obsesiva por el parchís también tuvo su importancia durante el rodaje de *Furtivos*, según nos ha testimoniado Gutiérrez Aragón: según el cineasta cántabro, Borau dedicaba un rato todas las tardes a echar una partida al juego de mesa, y respondía desabridamente a todo aquel que le importunara con cuestiones sobre la producción cinematográfica en marcha.

algunos títulos, podemos añadir aspectos en otros más. Por ejemplo, en el caso de *Hay que matar a B.* Tras realizar un policíaco como *Crimen de doble filo* (1964), que comparte tanto rasgos del Nuevo Cine Español (la concepción del espacio familiar e íntimo de directores como Miguel Picazo) como del cine *noir* estadounidense (pensemos de nuevo en Fritz Lang, antes que en el hermetismo o virtuosismo barroco de un Tourneur), y después de muchos avatares, Borau emprende la realización de su primer largometraje personal. En *Hay que matar a B.* (1973), la crítica más centrada encontró ecos pirandellianos y unamunescos, que en la planificación del filme, se desprenden de algunas imágenes que son plasmaciones visuales de la desorientación kafkiana.

Y así llegamos a *Furtivos* (1975), tal vez, junto con *Leo*, los largometrajes más claramente despojados de alharacas y artificiosidades narrativas. *Furtivos* es una película resuelta con el juego de la elipsis y del punto de vista, sin comentario, sin énfasis, sin reiteración. El propósito de su director era hacer “una película española hasta las cachas”, y la identidad la encontró precisamente en un estilo antirretórico, barojiano, que también remite, argumental y ambientalmente, a algunos de los textos literarios clásicos que él entregaba a los alumnos durante sus clases en la EOC. Principalmente, según comentan los que le tuvieron entonces como profesor, se trataba de obras de autores realistas, naturalistas y noventayochistas españoles: Clarín, Galdós, Unamuno o Valle. Borau no es Buñuel, porque éste juega constantemente a lo alegórico. Pero sí se acerca al mundo buñuelesco que el cineasta de Calanda desarrolló, con el apoyo de sus guionistas, en torno a clásicos literarios galdosianos como *Nazarín* (1958) o *Tristana* (1970). Se trata de jugar con un imaginario que el cine podía tomar de la literatura sin demasiado esfuerzo y sublimarlo a su antojo.

Referirnos a Buñuel no es insensato hablando de *Furtivos* y de su director. Con motivo del Centenario de Buñuel, la Academia de Cine, entonces presidida por Borau, editó un número monográfico de su colección de *Cuadernos de la Academia*<sup>106</sup> dedicado al cineasta, compuesto de testimonios de personas que colaboraron o le trataron. La entrevista con Borau reviste especial interés, porque él mismo admite que le conoció tarde, a partir del incidente del estreno de *Viridiana* –cuyo guion de rodaje, por una serie de azares, conservó Borau en su archivo-. En diversas ocasiones, Borau estuvo incluido en proyectos para trabajar con Buñuel: le propuso realizar una pieza de la serie que él

---

<sup>106</sup> Entrevista de Daniel Sánchez Salas en SÁNCHEZ SALAS, Daniel / CARNICERO, Marisol (coordinadores): *En torno a Buñuel*, número monográfico de *Cuadernos de la Academia*, nº 7-8, agosto de 2000, págs. 113 a 124.

producía para TVE, *Conozca usted España*, y también trató de producir una versión de *La casa de Bernarda Alba* con dirección de Buñuel. En 1972, el largometraje *Mi querida señorita*, de Jaime de Armiñán, que contaba con la producción y la co-escritura de guion de Borau, fue candidato al Oscar para Mejor Película en Habla no Inglesa, y lo perdió precisamente frente a *El discreto encanto de la burguesía* (*Le charme discret de la bourgeoisie*), de Buñuel. La prolongada estancia de Borau en Los Ángeles, durante la preparación de *Río Abajo / On the Line* (1984), le permitió tratar más a menudo a Buñuel, residente en México. Borau fue socio en la distribución de *Viridiana* (1961) en España tras la llegada de la democracia, y las memorias postreras de Buñuel, *Mi último suspiro* (*Mon dernier suspir*, 1982), llegaron a Borau en su edición francesa, y fue él el primero y casi el último en denunciar el calamitoso estado de dicha obra, redactada en buena medida por Jean-Claude Carrière y plagada de erratas, que se extendieron a la edición en inglés a pesar de las gestiones de Borau para impedir el desastre.

Lo que algunos han denominado como período de madurez –atribución que nosotros no compartimos, como ya ha quedado explicado- está compuesto por dos títulos, *La Sabina* y *Río abajo / On the Line*. Aunque las fuentes literarias de *La Sabina* (1979) han sido detalladas por Borau en alguna ocasión (Gerald Brennan y la literatura de los viajeros ingleses del XIX), su entonces habitual colaborador, Manuel Gutiérrez Aragón, nos ha señalado otra: el autor barroco Luis Vélez de Guevara. Al parecer, el proyecto tuvo un origen muy distinto al que traslada su resultado. Gutiérrez Aragón aún no había salido todavía de su período “mítico” en el cine, como acreditan filmes como *El corazón del bosque* o la posterior *Feroz*.

Como guionista, estaba muy interesado en ofrecer a Borau una variación libre de la obra teatral *La serrana de la Vera* (1623), drama histórico que recoge una leyenda meridional, en la que un ser mitológico devora sus amantes. Claramente, una expresión de cuento maravilloso, tan habitual en el primer cine de Gutiérrez Aragón.

Borau lo contaba de otra manera en su epílogo al libro colectivo *Manuel Gutiérrez Aragón. Las fábulas del cronista*<sup>107</sup>: “Probablemente la última vez que pensamos en torear al alimón fue a propósito de *La Sabina*, cuya idea principal me

---

<sup>107</sup> BORAU, José Luis: “Dos películas”, en HEREDERO, Carlos F. (editor): *Manuel Gutiérrez Aragón: las fábulas del cronista*, Iberautor Promociones Culturales (SGAE) / Ocho y Medio Libros de Cine, Madrid, 2004. Págs. 169 y 170.

venía rondando desde tiempo atrás. “Quiero hacer una película sobre extranjeros en Andalucía con un dragón por medio”, me dije. Y recuerdo que él me contestó: “De acuerdo, siempre y cuando salga de verdad el dragón”.

De la combinación de ambos motivos, que no de sus memorias incompatibles, surge otra vez una película de estructura mítica pero que rechaza la alegoría, como ocurriera con *Furtivos*, y que transita por lo telúrico. La premisa de los extranjeros en Andalucía permitía a Borau el bucear en un tópico cultural que se viene revisando desde inicios del siglo XIX, y además podía enlazarse con otra fuente literaria, Gerald Brennan, y que la película nuevamente, en esa “estética de la densidad” de la que ya hemos hablado, acumulase capas de significados y de reminiscencias.

Una de ellas es la base literaria, que se traspone no en diálogos, sino en concepciones visuales. De hecho, uno de los rasgos de estilo más observados por Borau en sus películas es el del valor representativo para la historia en el plano de apertura, y si hay uno que se define así por antonomasia en su filmografía es el de *La Sabina*: la abertura de una gruta, contemplada desde el interior (como el punto de vista de la Sabina), a su vez enmarcando el campo andaluz al sol. Pero ese plano de apertura, que también será el de cierre, no remite solo a un potencial fílmico: tiene una naturaleza libresca. No se trata de literatura en sí, sino de la expresividad que la ilustración decimonónica daba a los libros de viajes románticos. El plano de *La Sabina*, filmado desde el interior de la cueva misteriosa, remite directamente a los paisajes ominosos y salvajes que pueden verse en los grabados a tinta del *Viaje a España* de Doré y Daumier, por ejemplo, o en las estampas de Richard Ford.

Por oposición, *Río abajo / On the Line* (1984) y el siguiente título de su filmografía, *Tata mía* (1986), parecen alejarse de influjos literarios. Pero es importante considerar que durante el largo proceso de preparación de la primera de ellas, Borau se decidió a recorrer buena parte del sudoeste de los Estados Unidos, tomando notas y recogiendo información <sup>108</sup> que años después, iniciada su carrera literaria, nutriría un número significativo de sus relatos. Dicho más claramente: en los años ochenta, Borau estaba ya privadamente dando rienda suelta, privadamente, a su vocación de escritor.

El retorno al mundo inseguro pero confortable de la infancia comparece justo después en la filmografía de Borau, en forma de miniserie televisiva: *Celia*, adaptación del personaje literario. Elena Fortún (Encarnación Aragoneses)

---

<sup>108</sup> Así nos lo ha testimoniado en entrevista (Madrid, primavera de 2015) su colaboradora y coordinadora de la Semana de Cine Experimental de Madrid, Natasha Molina.

escribió la mayor parte de los libros de relatos de la niña Celia entre finales de la década de los años veinte y la década de los treinta –se publicaron en la revista conservadora *Blanco y Negro*–, concluyendo los dos últimos en el exilio. De todos los títulos (*Celia, lo que dice*, *Celia en el colegio*, *Celia novelista*, *Celia en el mundo*, *Celia y sus amigos*, *Celia madrecita* y *Celia en la revolución*), la serie ofrece los dos primeros, y algunos elementos del tercero y del cuarto (el séptimo, de hecho, no se publicó hasta 1987, bastantes años después). El propósito inicial era hacer una serie de catorce capítulos, de los que Borau llegó a esbozar los guiones de los ocho episodios restantes, que nunca se filmaron.

El mundo de Celia es un universo de burguesía acomodada, aislado aunque en él apunten, de vez en cuando, datos de la España convulsa de la II República. Es una sociedad ligeramente *demodé*, ya que parece remitir a costumbres de diez o veinte años antes, y en la que se va poblando el escenario con personajes (*Cuchifritín*, *Matonkikí*) que alimentan ese aislamiento, esa construcción de escenarios ingenuos, escritos con niños como protagonistas, para lectura de otros niños ligeramente mayores, que pueden comprender las ironía implícita en el comportamiento de los más pequeños. Estos ligeros desfases son característicos de cierto tipo de literatura infantil, muy propia de aquellas décadas, y que tiene su equivalente en la prolífica obra de Richmal Crompton con *Guillermo Brown* como protagonista.

Lo cierto es que, de todas formas, los libros de *Celia* no fueron obras que jugasen un especial papel en la infancia de Borau, y su interés en adaptarlos tendría más que ver con su amistad con la escritora Carmen Martín Gaité, que oficiaría como guionista de la serie. Es una circunstancia que no hay que perder de vista, ya que el perfil de Martín Gaité como persona y como escritora (mujer novelista de estudios universitarios, seguidora del realismo psicologista de los años cincuenta, personalidad liberal identificada con los proyectos educativos de origen krausista como la Institución de Libre Enseñanza...) encaja con la filosofía sociológica que se desprende de los cuentos de *Celia*. Borau lo dejaba bien claro:

“No. Los cuentos de Celia eran para niñas. Yo leería, ya con doce años, los de Guillermo. Un amigo del colegio que tenía varias hermanas mayores leyó los de Elena Fortún a instancia de ellas, y me prestó los dos primeros tomos, *Celia, lo que dice* y *Celia en el colegio* que, además, son los mejores. Me gustaron pero yo seguí siendo fiel a Guillermo Brown”<sup>109</sup>.

---

<sup>109</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: op. cit., pág. 123.

Pero lo que a Borau parece motivarle es el empleo de una fuente literaria para reflejar esta vez su propia infancia, el mundo de dogmatismo y juego que él conoció en los años treinta, y en el que, como cineasta, se recrea holgadamente en la serie. En esta ocasión, una trasposición tan directa como transparente.

La obra de Borau más inclasificable, en cierta medida más personal, aunque estuviese en las antípodas de un texto fílmico de corte autobiográfico, es sin duda *Niño Nadie* (1996). Procede de un guion anterior, *Gatuperio*, que su autor consideró, en más de una ocasión, que podía convertir en una novela. Y aunque pueda parecer una creación completamente original para la pantalla, también en ella late un rastro libresco. Para empezar, el título de la obra nos lleva a un libro mítico, que para la generación de Borau despertaba siempre ecos interesantes venidos de su infancia: *Veinte mil leguas de viaje submarino* (*Vingt mille lieues sous les mers*, 1870), de Jules Verne, el autor más editado para la juventud y leído por ésta en los años treinta y cuarenta en España, junto con Emilio Salgari. De hecho, las primeras obras importantes que Borau lee de niño <sup>110</sup>, cuando tiene doce años, son *El Quijote* y *La isla misteriosa* (*L'Île mystérieuse*, 1874), que no es sino la continuación de la otra novela de Verne citada, y tiene de nuevo como personaje cautivador al capitán Nemo en la mitad segunda de la obra. La referencia a Verne es algo que, por cierto, creo que no se ha señalado hasta ahora, y que a nosotros se nos antoja evidente. El Niño Nadie es como el capitán Nemo, refugiado en su mundo aislado y despreciando la realidad de afuera. Huyendo permanentemente de los hombres, construyendo su equilibrio con tesoros ocultos, filosofías divergentes, juguetes. Nemo, por cierto, en latín significa "Nadie".

De *Niño Nadie* dirá Miguel Marías, en una afirmación que ya es habitual recordar, que la fábula requería una novela, no una película. Borau admitía esta reconvención, y a Angulo y Santamarina les reconocía que "*a veces he estado a punto de emprender su escritura, pero la historia de esos filósofos de pacotilla me es difícil de afrontar por segunda vez*". Y cuando los entrevistadores le plantearon el origen de la idea sobre la que edificó el argumento, confesaba: "*De San Manuel Bueno, mártir. En cada curso de la EOC [Escuela Oficial de Cine], solía poner un ejemplo de adaptación literaria. Un año era La Regenta, de Clarín; al siguiente, Tirano Banderas, de Valle, etc. Y en una ocasión fue esa novela de Unamuno, tan propia de un*

---

<sup>110</sup> Cfr. MARTÍNEZ de MINGO, Luis: op. cit., pág. 18.

*Bergman si hubiera llegado a conocerla, cosa que no creo”* <sup>111</sup>.

Esta afirmación no creemos que sea baladí, dado que una película como *Hay que matar a B.* fue observada por alguno de sus comentaristas, en su día, como una suerte de argumento unamuniano, de personaje atrapado en una red cuyo autor (el narrador o las inteligencias intrigantes más allá de su conocimiento y alcance) iba tejiendo para atraparle definitivamente. Este aire filosófico tiene una perfecta traslación en la película, pero bien es cierto que admitiría una reformulación literaria sin mayor empacho.

Y finalmente, en el año 2000 llegó *Leo*, la consagración definitiva de Borau como maestro del cine español, y en la que lo literario ha quedado totalmente sublimado; quienes emparejan *Leo* con *Furtivos* no se equivocan en absoluto, puesto que hay procedimientos similares, ya enunciados con anterioridad, que permiten esa estética de “capas” bajo la que se pueden distinguir las estructuras dramáticas de la novela realista con vocación introspectiva, desde la elección de los escenarios como un microcosmos propio, hasta la disposición de los encuadres, en corto y sobre los rostros como nunca hasta entonces había aplicado Borau a su cine.

### ***Cine en la literatura. Caminos cruzados en José Luis Borau***

En la obra de Borau como articulista de fondo, como académico, hay media docena de piezas que resultan capitales, y añadiríamos que no solo para entender su obra, sino también para abordar los temas que trata en cada caso. Concretamente, en lo tocante a las relaciones entre literatura e imagen, tenemos que destacar que en varias ocasiones escribió sobre el particular, o bien tratando de dilucidar en qué media uno y otro medio compartían estrategias narrativas y recursos estilísticos, o bien de qué modo correspondían a la pretensión de mostrar la realidad, o estudiando históricamente estas relaciones.

Esto último es lo analizado en el texto que escribió para su inclusión en un número monográfico de la colección *Cuadernos de la Academia* <sup>112</sup> que aquí ya hemos citado y glosado, sin duda uno de los volúmenes más importantes que la historiografía española sobre cine ha dado en los últimos tiempos. El artículo se titula “Antecedentes fílmicos. Viajes desde el cine a la literatura”, y el asunto

---

<sup>111</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: op. cit., págs. 117-118.

<sup>112</sup> BORAU, José Luis: “Antecedentes fílmicos. Viajes desde el cine a la literatura”, en HEREDERO, Carlos F. (editor): *Cuadernos de la Academia*, nº 11/12, monográfico *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Academia de las Artes y las CC. Cinematográficas de España, Madrid, junio de 2002. Págs. 431 a 445.



concretamente se centra en escritos que partiendo de una concepción fílmica, terminaron siendo obras literarias, un proceso que pocas veces atrae la atención de los especialistas. Borau explica que es un fenómeno más o menos universal, que en nuestro cine se ha dado con frecuencia, y que ha ocurrido desde el origen del mismo. De hecho, aunque suponga una derivación mercantil, hay que recordar las ediciones de folletos y colecciones populares de quiosco, ya en tiempos de finales del mudo e inicios del sonoro, que narraban pobremente películas de éxito. Novelizaciones elementales, cuya astucia comercial se ha seguido prolongando, con más o menos buena acogida, hasta hoy. Borau menciona entre las recientes en España la que Alberto Bermejo hizo de *El amor perjudica seriamente la salud* (1996), a las que podríamos añadir la que hizo el guionista Fernando Castets de *El hijo de la novia* (2001) o las que en los últimos años han realizado predominantemente guionistas de televisión de series y seriales con elevada audiencia (*El príncipe*, *Cuéntame cómo pasó*, *Amar en tiempos revueltos*,...) <sup>113</sup>.

El aragonés Borau señala un caso ejemplar: ya en 1925, Joaquín Dicenta Jr. escribió un tratamiento titulado *Nobleza baturra*, y la película –el clásico de Florián Rey– llevó a que Dicenta, dramaturgo popular como su padre, hiciera una adaptación para la escena. En el terreno teatral hemos visto piezas de esta naturaleza desde hace muchas décadas, como los *cinedramas* de Jacinto Benavente, piezas de Arniches, hasta en fechas recientes las adaptaciones de Bernardo Sánchez Salas de *El pisito* o *El verdugo*; en ocasiones se trata de obras concebidas como cine y luego trasplantadas, y en otras de piezas ambivalentes, en función de la audiencia que se obtiene en su primera explotación. Lo que es innegable es que, por ello, están compuestas ya con unas miras estéticas determinadas, y cuando se transforman en teatro o en literatura, conllevan rasgos de naturaleza fílmica.

Entre los clásicos contemporáneos de la escena, Borau trae a colación a Miguel Mihura –prolífico guionista a la par que comediógrafo– con *Mi adorado Juan* o con *Una mujer cualquiera* en los años cincuenta y a Edgar Neville y su *Vida*

---

<sup>113</sup> De nuevo, se trata de una práctica cuya rentabilidad es intuitiva en cada cinematografía, pero que la de Estados Unidos supo explotar antes que ninguna otra, y llevarla hasta extremos cuasi surreales. Valga el caso de *Drácula* (1897), novela que ha permitido el crimen de *leso arte* de haber sido adaptada por James V. Hart para el filme de Coppola (*Bram Stoker's Dracula*, en 1992), y a su vez que el guionista, al alimón con el upirólogo Fred Saberhagen, escribiesen y publicasen, en tiempos del lanzamiento de la película, una novela llamada *Drácula* que no es ni más ni menos que la novelización de la cinta (que a su vez adaptaba la novela), y en la que el rastro del estilo, y aún del nombre de su autor original, por miserables razones de estado de dominio público, no aparecen ni por el forro (y nunca mejor dicho).

*en un hilo* en la misma época. En la narrativa, a novelistas tan internacionales como Blasco Ibáñez y *El paraíso de las mujeres* (1922), novela que no funcionó en el mercado, lo mismo que había ocurrido con su intento previo de transformar esa historia en una producción cinematográfica. Y en el polo ideológico opuesto, a Wenceslao Fernández Flórez, otro escritor de éxito incontestable durante décadas. Su relato de los años veinte “El fantasma”, que no llegó a convertirse en película, fue incluido en la antología *Fantasmas* (1930), y quince años después, inspiró a Sáenz de Heredia para su conocida *El destino se disculpa*. Y rizando el rizo, Borau vuelve a Neville para recordar el caso de *Españolada*, guion que escribe en 1935 sin conseguir apoyos para filmarlo, transforma en los años cuarenta en obra de teatro bajo la denominación *Producciones Mínguez S.A.* sin obtener empresario que a respaldase, y finalmente se convierte en novela publicada en *La Codorniz* por entregas y en libro en 1955 como *Producciones García*.

Y resulta significativo que, buscando un ejemplo de narrador más cercano a nosotros, Borau mencione *Extramuros*, de Jesús Fernández Santos, un argumento cinematográfico que no pudo llegar a la pantalla, se convirtió en manos de su creador en una novela en 1978, obteniendo el Premio Nacional de Narrativa, y fue después de este éxito editorial cuando Miguel Picazo filmó con ella una de sus últimas y más logradas obras en 1984. El otro ejemplo tiene también para Borau raíces autobiográficas. Si Fernández Santos fue amigo suyo desde que compartieron aulas en el IIEC, Vargas Llosa fue compañero de fatigas en el intento de crear una película con su historia-guion *Pantaleón y las visitadoras*, coescrita con José M<sup>a</sup> Gutiérrez; un proyecto abortado que fue reescrito por el literato peruano como novela, publicada en 1973, y solo después (en 1977 y en 2000) pasaría –o retornaría, según se quiera ver- al cine.

Lo que más importa aquí será precisamente la reflexión que Borau hace cuando, aludiendo a aquella “otra Generación del 27” durante largo tiempo ninguneada por la historiografía literaria por razones ideológicas, recuerde a aquellos que viajaron y trabajaron en Hollywood en los albores del sonoro, escribiendo las versiones hispanas de producciones de éxito:

“Que sepamos, y solo por exponer otro caso, nadie se ha molestado en analizar las consecuencias que pudo tener para los futuros comediógrafos españoles del último medio siglo su trabajo en los estudios de Hollywood, traduciendo y adaptando guiones al español en los primeros años del sonido (...) al traducir, adaptar y “explicar” aquellos trabajos para públicos caseros, anclados aún en el peor costumbrismo decimonónico, no

*cabe duda de que los futuros directores y guionistas cinematográficos españoles de los años cuarenta –López Rubio, “Tono”, el mismo Neville-, devenidos en comediógrafos una década después, hubieron de verse obligados a realizar ejercicios de primera utilidad para sus posteriores trabajos literarios, fueran entonces conscientes de ello o no, y llegaran a reconocerlo o prefirieran olvidarlo para siempre jamás”* <sup>114</sup>.

Es un gran ejemplo: el fenómeno anómalo de los escritores, dramaturgos, humoristas y periodistas que viajaron a Hollywood o a Joinville a finales de los veinte y principios de los treinta, en los tortuosos tiempos de inicios del sonoro, fue casi ignorado durante décadas. En los últimos veinte años, han sido diversos los historiadores que se han acercado a este fenómeno atípico y rico en anécdotas, y del que disponíamos de testimonios diversos de valor nada desdeñable <sup>115</sup>. Pero es que a Borau le interesa por razones personales <sup>116</sup>, y también porque en ellos se puede muy bien acrisolar la complejidad del fenómeno que pretende describir, tratando de romper con el tópico de formatos estancos en los que se trasvasan solo contenidos, y manifestando que este vínculo entre lo literario y lo fílmico es en realidad un tejido en el que los hilos pueden cruzarse, enredarse y tironear en formas muy diversas.

Si de algo pudiera adolecer este texto es de una característica, ya que no un defecto, típica de los escritos teóricos de Borau: camina más por la senda de la erudición que por la de la especulación. Pero nuestro autor no deja de aportar

---

<sup>114</sup> BORAU, José Luis: op. cit., pág. 440.

<sup>115</sup> Florentino Hernández Girbal, que les conoció y entrevistó en numerosas ocasiones, fue quien nos dio mejor testimonio de aquel periplo, como recoge una antología de textos suyos (Cfr. HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino: *Los que pasaron por Hollywood*, Verdoux, Madrid, 1992. Edición de J.B. Heinink). Poco después de esta recopilación vio la luz el ensayo histórico más completo al respecto, GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús: *¡Nos vamos a Hollywood!*, Editorial Nickel Odeon, nº 2, Madrid, 1993. Significativamente, con un extenso prólogo de José Luis Borau. En cuanto a la literatura testimonial, Álvaro Armero realizó una interesante compilación en ARMERO, Álvaro: *Una aventura americana: españoles en Hollywood*, Ediciones de la Compañía Literaria, Madrid, 1995. Y recordemos, sin ir más lejos, el texto de Jardiel “Mis viajes a Estados Unidos”, contenido en el volumen *Exceso de equipaje* (Biblioteca Nueva, Colección Literatura de Humor, Madrid, 2009. Reedición de la primera, publicada en 1943), donde otros artículos también aluden a aspectos tragicómicos de la estancia de Jardiel en los estudios de Hollywood.

<sup>116</sup> Uno de los proyectos de investigación de Borau, largamente anunciado y nunca concluido (tal vez ni siquiera comenzada su redacción), era precisamente un libro sobre los españoles emigrados a Hollywood. A él se alude ya en fechas bastante tempranas (en el libro de Carlos F. Heredero, *verbi Gratia*). Es más que probable que Borau aprovechara su estancia en los Estados Unidos durante la primera mitad de los ochenta, cuando produjo y dirigió *Río abajo / On the Line* (1984) para obtener información al respecto, parte de la cual emplearía para su *Caballero D’Arrast*.

una reflexión final que merecería un amplio desarrollo: que la evolución de nuestro teatro en el siglo XX, nuestras artes escénicas contempladas desde una perspectiva literaria, no podrían haber evolucionado del estilo *sainetero* y castizo de Arniches o Muñoz Seca a la comedia sofisticada y contemporánea, si no fuese por la experiencia cinematográfica que vivió esa pléyade de talentos que alteraron e hicieron avanzar eficazmente nuestra literatura dramática, apoyados en los recursos que el cine les había aportado. De ahí el que recupere, en el cierre de su ponencia, la afirmación categórica del novelista Manuel Vicent: *la literatura ha sido la reina del cine, pero últimamente éste es motivo de inspiración para los escritores*. Y por ello, Borau se pregunta el por qué los críticos literarios no inciden más en el rastro de formación cinematográfica que puede encontrarse en narradores como Muñoz Molina, Marsé, Marías o Álvaro Pombo.

Si examinamos los relatos publicados por José Luis Borau entre 2003 y 2009, advertiremos que el rastro del cine es innegable, y reconcilia lo que pensaba como erudito con lo que practicaba como narrador literario. Es más, en ocasiones reconocía que a veces estos traslados eran inconscientes <sup>117</sup>:

*“Muy recientemente he vuelto a escribir de dos “seguratas” para un cuento que aún no se ha publicado, y Begoña [Santamaría], mi secretaria de la SGAE que es muy lista y lo pasó a limpio, dijo: “Estos personajes ya estaban en Leo”. Es verdad, pero yo no me había dado cuenta”.*

La obra cuentística de Borau es tardía, concentrada como está prácticamente en sus últimos diez años de existencia. Hay en ella un factor lúdico innegable, y en este sentido encontramos en sus relatos un uso de la ironía que lo aproxima en ocasiones a Juan García Hortelano, sin el interés de éste por la experimentación. Generalmente, el empleo profuso de diálogos sin descripciones ni acotaciones intermedias suele incitar en los críticos más superficiales a afirmar que el autor en cuestión escribe con ritmo cinematográfico. Sin embargo, Borau no es un autor dado al exceso dialogado, y contiene en su estilo indudables influencias fílmicas; éstas proceden más bien de una concepción muy destilada de la narración, aplicable a uno u otro medio. También con ocasión del Centenario del Cine español, el periodista Juan Cruz

---

<sup>117</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: op. cit., pág. 118.

escribió una columna centrando su atención en las dos figuras que consideraba más representativas de nuestra cinematografía, y en ella comentaba <sup>118</sup>:

*“Dice Rafael Azcona, al que ahora habría que poner en el centro del homenaje de los mejores años del cine, que lo único que no se ve por ese visor son los adjetivos de la vida. Desde la cámara solo se ve el sustantivo, lo que hay de veras en la realidad cuando ya se despoja. Probablemente los adjetivos del cine están en el espectador, en el que imagina el sueño más allá de la realidad plana que levanta polvo...”*

Los “adjetivos” de la vida puede y suele ponerlos la Literatura. Bernardo Sánchez Salas dedica, en su monografía *José Luis Borau: la vida no da para más*, un capítulo entero a analizar sus relatos. Titulado “Un escritor de ida y vuelta” <sup>119</sup>, es el único texto hasta hoy que se ocupa con cierta profusión sobre el particular –excepción hecha de un artículo de Susanna Farré en el volumen colectivo *Un extraño entre nosotros. Las aventuras y utopías de José Luis Borau* (2008), al que luego volveremos-, y además Sánchez Salas lo hace con especial acierto. Recuerda cómo, a comienzos de los noventa, cuando se multiplicó su actividad institucional y editora, publicó una versión novelada de su película *Furtivos*, estableciendo la concurrencia que Borau reconocía entre Cine y Literatura, y que respaldó con más de un artículo:

*“Pero el modo narrativo de Borau aflorará –intervendrá- precisamente en su versión “novelizada” de la película Furtivos. En 1993 publica en [la revista de la Fundación] Viridiana una edición de su texto siguiendo “fielmente las imágenes del film, ateniéndose a ellas y no al guion original”. Mediante esta operación ilustra –sin proponérselo, supongo- el viaje de vuelta al que él se referirá en su artículo de 1995 para la revista Academia “Los dos espejos” definiéndolo como “proceso inverso” de la pantalla a la letra impresa, proceso del “que nunca se habla, por cierto, aunque también se de”, y viene a cumplir literalmente su máxima de que “el escritor cuando redacta un guion, no escribe una historia, sino que describe una película”, según asegura en “Espejo frente a espejo (Literatura y cine)” (advuértase que Borau insiste en una variante de la metáfora stendhaliana del espejo en el camino, de un doble camino y un doble espejo en el caso de la bifurcación literatural/cine)”* <sup>120</sup>.

---

<sup>118</sup> CRUZ, Juan: “Borau, Azcona, el cine”, en diario *El País*, 12 de octubre de 1996.

<sup>119</sup> SÁNCHEZ SALAS, Bernardo: op. cit., págs. 177 a 211.

<sup>120</sup> *Ibidem*, pág. 187.

La metáfora de Stendhal sobre el escritor que porta el espejo por el camino, reflejando a veces el suelo y otras el cielo, pero siempre mostrando el mundo, que luego le juzga y critica por lo que muestra, es especialmente recurrente en los artículos de Borau sobre esta cuestión; lo empleó en un artículo de prensa en 1987 (Espejo contra espejo”), lo hizo posteriormente en un ciclo de conferencias para la Fundación Juan March en 1997 (el que cita Sánchez Salas), y dos años más tarde, como “Espejo frente a espejo”, daría un curso magistral en la Universidad Menéndez Pelayo. Antes hemos aludido a la anécdota especular con la que abría el prólogo de la antología *Cuentos de cine*. Sin duda, Borau nunca defendió la simplista idea de que el guion fuese otra forma de literatura, pero exploró como pocos las líneas de vinculación de ambos medios. Y en su literatura de ficción, la cuestión adquiere especial peso. Sánchez Salas ha sabido ponderarla muy bien, a pesar de lo mucho que la crítica de prensa se empeñó en buscar demasiadas relaciones y dependencias en sus cuentos <sup>121</sup>:

*“El mundo del cine no monopoliza la literatura de José Luis Borau, quede claro, pero se trasluce como una especie de guía o de “guion” para atravesarla, incluso –en buena medida– sustanciarla y abrazarla. La prospección de sus asuntos, paisajes y personajes delata un sustrato poético, cultural y vital radicado en su “ambosmundos” como espectador y director de películas, viajero y procurador del cine. Sin duda, no es ésta la única ruta que él recorre en sus relatos, ni es lo autobiográfico, ni el juego metacinematográfico lo que más le interesa –ni mucho menos– a la hora de narrar por escrito (o de rodar), esto ya lo dice él, pero las filmografías “de Albareda” y “de David” superpuestas a las posteriores experiencias de la realización y de la verificación in situ de la “fábrica de sueños” –un arco voltaico que comprende desde la niñez hasta la veteranía, desde la ilusión hasta la profesión, desde el entusiasmo hasta el desengaño– han estimulado de una forma motora en tramos distintos de su vida el ejercicio literario”.*

Por ello, Sánchez Salas apuesta no solo por esta equivalencia y equidistancia en los dos medios respecto al estilo, sino también en lo que afecta a los temas, lo que refrenda nuestras conclusiones:

*“Los relatos y los guiones de Borau mantienen una vinculación temática íntima. La infancia, la familia, la memoria, la amargura, el sexo, Norteamérica, lo*

---

<sup>121</sup> *Ibíd.*, pág. 177.

*fronterizo, la provincia, la muerte, la culta, la Navidad... aparecen al fondo de los dos espejos. En ocasiones se advierte incluso un efecto de continuidad o de reflejo entre elementos próximos o entre esquemas dramáticos”* <sup>122</sup>.

Creemos que este escenario mental, el del juego especular doble, es el más razonable para entender la relación que para el cineasta aragonés tenía su creación de ficción, fuese para la gran pantalla o para el libro impreso. No hay en ello dependencias ni sumisiones, y tampoco relaciones directas; el reflejo puede rebotar de uno a otro medio o quedar interrumpido. Lo que unifica al final el discurso será precisamente el emplear una Estética única; la misma que apreciaba en el Arte, que aplicó al cine, y que, de relato en relato, fue purgando en sus últimos años en el campo de la escritura hasta llegar a dominar su propio estilo literario.

---

<sup>122</sup> *Ibíd.*, pág. 190.

## VII CIRCUNSTANCIAS BIOGRÁFICAS Y OBRA LITERARIA

Como ya hemos avanzado, José Luis Borau no escribió sus relatos en los últimos años de su vida, tal y como parecería indicar la cronología de sus apariciones en letra impresa. Hay una temprana vocación literaria, manifestada con la escritura de una novela completa, *Uno que escapa*, hoy presuntamente desaparecida <sup>123</sup>.

De la seguridad que podemos poner en esa desaparición, solo disponemos del testimonio del propio Borau, lo que no siempre es fiable <sup>124</sup>:

*“Sí, fue hacia 1950. Su primer título era Metanoia, luego se llamó Uno que escapa. No sé qué fue de ella; supongo que en un arrebato de cólera – muy frecuentes en mi juventud- la destruí. Luego escribí un guion, felizmente perdido también. Años más tarde, cuando establecí amistad con los Aldecoa, Sánchez Ferlosio, Martín Gaité, Jesús Fernández Santos y todo aquel grupo, la mayoría de los cuales habían ganado o ganarían el Nadal, pensaba: ¡si supierais que yo me presenté antes que todos vosotros! Pero nunca lo confesé”.*

Algo más tarde, en 1952, volverá a intentarlo con la creación de un relato, “Arituyena”, que ve la luz en una revista universitaria <sup>125</sup>, aunque parece que con la misma falta de convicción <sup>126</sup>:

---

<sup>123</sup> Las dudas acerca de la destrucción de esta obra se fundamentan en dos factores que, una vez se va conociendo la figura y el carácter de Borau en profundidad, devienen en evidencias: sus atormentados pudores, que le hacían en ocasiones dar información contradictoria sobre sus proyectos a quienes se interesaban por ellos, y el hecho de que estaba muy acostumbrado a mantener, si no un registro muy riguroso, sí una férrea costumbre de conservación hasta sus últimas consecuencias de todo lo que creaba. Hoy, el archivo de Borau con manuscritos, cartas, biblioteca y demás que fue depositado en 2013 en la Real Academia Española de la Lengua se compone de más de 600 cajas. Lo conservaba todo. Hasta que no termine la catalogación de su contenido, iniciativa comenzada recientemente, no podremos afirmar con rotundidad si dicha novela se ha perdido.

<sup>124</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: *Borau: la independencia como obsesión*, Edición del Festival de Cine Español de Málaga –con el patrocinio del Ayuntamiento de Málaga-, Colección Biblioteca de Cine en Español, nº 1, Málaga, abril de 2011. Pág. 131.

<sup>125</sup> Se trataba de la revista de un colegio mayor, el Cerbuna, sito en Zaragoza.



*“Hubo un momento en que tuve algunas veleidades literarias, y en el año 50 escribí una novela y la presenté al premio Nadal. Por fortuna, creo que ha desaparecido, porque era un horror... Un par de años después llegué a publicar, en la revista del Colegio Mayor Cerbuna, un cuento de tema navarro, titulado Arituyena”.*

Este relato será décadas después versionado por Borau para convertirse en “El país de Arituyena”, extremando los detalles de opresión ideológica y sobre todo de represión sexual, y será incluido en el volumen *El amigo de invierno*. Pero aparecido “Arituyena” y durante un larguísimo después, nada más hasta 1996 (un cuento), 1999 (otro) y 2003 (su primer libro de relatos). Parece recordar aquella sublime excusa que enarbola Cervantes en el prólogo a sus *Novelas ejemplares* cuando justifica su incomparecencia en el panorama literario durante ocho años, habiendo dejado la primera parte de *El Quijote* sin continuación: “*tenía cosas más urgentes que hacer*”.

Una explicación a este larguísimo divorcio con la Literatura, para terminar retornando a su seno medio siglo más tarde, estaría en aceptar, como hacen muchos de los estudiosos que se aproximan a su obra, que Borau no renunció a la creación literaria porque sus guiones no dejaban de ser, en cierto modo, literatura. Una cuestión que ya hemos tocado en un capítulo anterior. Pero habría que recordar aquí que Borau era muy partidario de la definición de Juan Antonio Bardem sobre “guion cinematográfico”. De hecho, Borau fue uno de los primeros defensores de la obra de Bardem, al que, a pesar de la distancia ideológica evidente –si de algo nunca se podría tildar a Borau es de comunista-, algo muy lógico considerando la filiación que también sentía por el neorrealismo italiano de entonces, cuyas claves reunía, más que ningún otro, el Bardem de los años cincuenta <sup>126</sup>. Bien, pues Bardem definía sucintamente el guión como el acto de “*contarle a alguien una película que no existe*”.

Tal vez uno de los tópicos más contaminantes que hemos ido estableciendo con Borau a lo largo de los años sea precisamente éste, el de considerarle un cineasta “literario” dado su contacto permanente con lo

---

<sup>126</sup> HEREDERO, Carlos F.: *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta*, Filmoteca Española, nº 6, Madrid, septiembre de 1990. Prólogo de Miguel Marías. Pág. 43.

<sup>127</sup> Uno de los artículos sobre cine más importantes que firma Borau en el *Heraldo de Aragón* es “El creador cinematográfico”, en el que al final del mismo menciona a Bardem como ejemplo de autor, después de haber afirmado que el autor es alguien con una idea, un mensaje, un discurso, un estilo que, si no lo expresa a través del cine, lo hará a través de una novela o de un cuadro.

libresco, y su atención obsesiva por la fase creativa del guion. Pero en Borau esto no se resolvía de manera literaria, sino esencialmente visual. De manera más informal, ya lo decía su colaborador / discípulo remiso Manuel Gutiérrez Aragón cuando se le preguntaba sobre la gestación del guion: *“A Borau el argumento le trae un poco sin cuidado. Lo que tiene en la cabeza es la partitura orquestal; es decir, la puesta en escena, las relaciones entre los personajes y el ensamblaje de todas las cosas”* <sup>128</sup>.

Aunque resulte un tanto pueril el recordarlo, la creación de un guion cinematográfico implica el empleo de técnicas de escritura narrativas, pero no por ello literarias. Resulta uno de los errores de percepción más comunes creer lo contrario, como lo es también el que constituye considerar una novela como “cinematográfica” por el hecho de que se desarrolla mayormente a través de diálogos. Tomemos por ejemplo uno de los mejores relatos escritos por uno de los maestros del cuento del siglo XX –recogido en muchas antologías-, y que fue compañero de tertulia de Borau en los tiempos de su formación como creador: “Balada del Manzanares”, de Ignacio Aldecoa <sup>129</sup>. El relato es un ejercicio impresionante de caracterización a través de los diálogos, que permiten adivinar las acciones y los gestos, y sin embargo, es *netamente* literario. Diremos más: adaptado al cine, carecería de atractivo alguno.

La mejor prueba de esto la conforma un hecho: que buena parte de las mejores obras de nuestro cine, alabadas por su texto guionístico, no están caracterizadas porque cuenten con diálogos ni prolijos, ni complejos, ni siquiera extensos, algo sobre lo que ya abundamos en un trabajo publicado hace años, trayendo a colación películas que consideramos de impecable escritura en nuestro cine como *El amor del capitán Brando* o *Mater amatísima*, respectivamente escritas por Jaime de Armiñán y Juan Tébar, y Toni Salgot <sup>130</sup>.

### ***Formación y “guion vital”***

La creación de los cuentos de Borau, de sus piezas literarias, aunque aparentemente rápida en su escritura y muy tardía en su aparición, sí sufre

---

<sup>128</sup> Declaraciones a Carlos F. Heredero en HEREDERO, Carlos F.: op. cit., pág. 232.

<sup>129</sup> Publicado primero como “La luna en el Manzanares” en la revista *Textil* en diciembre de 1955, luego recogido en el volumen de relatos de este autor *Caballo de pica* (1961).

<sup>130</sup> Cfr. ARMADA, Ignacio: “Un equipo de baldaos. El guionista en España”, en *Nickelodeon, revista trimestral de cine*, nº 21, invierno de 2000, págs. 127 a 131.

durante un plazo de tiempo, indeterminado pero probablemente largo, una maduración y una transformación. Sus primeros relatos acusan, como luego veremos, un claro influjo –incluso podemos afirmar que una primera planificación– claramente cinematográficos, pero los posteriores son obras escritas claramente desde una concepción exclusivamente literaria.

Veremos entonces, a partir de aquí, de qué manera explica el mismo Borau cómo fueron imaginados y documentados sus relatos, y empezaremos abordando algunos de los referentes literarios que él ha reconocido como ineludibles en la configuración de sus preferencias literarias.

Existe una versión construida de forma muy compacta sobre la infancia y juventud de Borau, que él mismo facilitó, como si de un libreto se tratase, sin saltarse nunca una coma. Cuando le entrevistaron Javier Angulo y Antonio Santamarina, se puede afirmar que era exactamente idéntica a cuando lo hizo Carlos F. Heredero veintitantos años antes. Lo mismo afecta a sus recuerdos de chico, como a las influencias y lecturas de entonces, y se extiende hasta sus círculos de amistades en el momento de determinar si su creatividad transitaría por el terreno de la escritura de narrativa o a dedicación al cine.

Así explicaba, por ejemplo, a finales de los ochenta cómo fue haciéndose con la literatura contemporánea más renovadora, la de los existencialistas franceses y los escritores estadounidenses del “realismo perdido” y la innovación formal <sup>131</sup>:

*“Al terminar el bachillerato, jugaba con algunos compañeros de la facultad en un tugurio que se llamaba Metropol. El dinero que ganaba en esas partidas me lo gastaba en libros. Así comencé a leer a Faulkner, Hemingway, Sartre o Camus, casi siempre en traducciones sudamericanas. Luego, cuando me quedaba sin blanca, le pedía prestado a mis amigos; volvía a jugar, ganaba de nuevo, y me compraba más libros”.*

Una explicación sin duda novelesca cuyos términos nadie se ha molestado en corroborar, y que suponen, sin duda, una visión muy diferente del Borau tímido y burgués. Y de nuevo, un ejemplo de ese guion sobre la vida del que Borau, pulcramente, jamás se apartaba, pues mucho tiempo después volveríamos a encontrar, en la entrevista concedida a Angulo y Santamarina, la misma explicación, casi con las mismas palabras.

---

<sup>131</sup> HEREDERO, Carlos F.: op. cit., pág. 43.

Otro factor que tiene por fuerza que ser determinante en un perfil bioliterario como el de Borau, generacionalmente, es el del primer contacto con la literatura del exilio. En su caso, como en el de otros cineastas de su generación –como nos consta en el del guionista Juan Antonio Porto y en el del director Pedro Olea, compañeros suyos del IIEC-, lo fue la obra novelística de Arturo Barea, la trilogía de *La forja de un rebelde*, uno de los más logrados y ecuanímenes empeños –junto con el del liberal José M<sup>a</sup>. Gironella- de abordar novelísticamente el conflicto civil. Y a través de Barea, Borau entraría en una madurez que afectaría a tantas cosas:

*“Había comprado a escondidas La Forja de un Rebelde, de Arturo Barea, que circulaba clandestinamente por la ciudad, y su lectura me hizo caer en la cuenta de los horrores acaecidos y de que los rojos también tenían entidad como personas. De repente descubrí que existía otra España, y aquello supuso un viraje fundamental en mi evolución moral y política. A partir de entonces, todo ese mundo del colegio infantil, y parte de mi religiosidad, se desplomaron, pero lo hicieron sin estruendo, porque yo nunca acabo de despedirme de las cosas”* <sup>132</sup>.

Aquí es donde encaja la que tal vez sea una de las declaraciones más certeras y a la vez más abstractas de la realidad cultural de la inmediata postguerra española, y que es coincidente con la que otro lúcido observador, Juan García Hortelano, hará años después. Borau le confiesa a Heredero <sup>133</sup>:

*“Hemos vivido referidos a otro tiempo, con libros de antes de la guerra o que venían de fuera. Recuerdo la conmoción que produjo la publicación simultánea de dos novelas como Nada y La Familia de Pascual Duarte. Hasta entonces, nadie se creía los libros, ni quienes los leían ni quienes los escribían. No se vivía sustantivamente de nada, se vivía referido a... Nuestra furtivez [sic], por decirlo así, no tenía ni siquiera piezas de caza mayor y más bien parecía un juego infantil”.*

Como decimos, se dan en nuestro cineasta interesantes coincidencias con García Hortelano, del que nos recuerda Milagros Sánchez Arnosi, prologando su *Gramática parda* <sup>134</sup> : “Su afirmación “Nos educamos mal” explica su

---

<sup>132</sup> Ibídem, págs. 43-44.

<sup>133</sup> Ibídem, pág. 44.

*autodidactismo, lo cual es una marca generacional*". Y más adelante recoge el análisis que el propio García Hortelano hizo de esa situación, cuando preparó una antología de poetas de aquella generación:

*"No es de asombrar, por tanto, que uno descubra a Eliot antes que a Machado, que otro haya leído completamente a Mallarmé y apenas conozca el nombre de Salinas, o que todos deban redescubrir a Garcilaso y compañeros clásicos entre la hojarasca garcilasista y la púrpura del imperio"* <sup>135</sup>.

Y donde parece que sí existe un enorme consenso generacional es en lo tocante a las primeras lecturas y al mundo de imaginación en el que se educaron aquellos artistas y escritores en la década de la República. Clásicos de la literatura infantil y juvenil, foránea y española, comparecen tanto en las declaraciones de Borau como en las de García Hortelano, del que afirma Milagros Sánchez:

*"Sería su abuelo quien le proporcionaría, cuando nuestro autor contaba entre ocho y once años, varios libros que marcaron su afición a la literatura: Cuchifritín y Celia, de Elena Fortún, las obras de Julio Verne, de Salgari y todas las aventuras de Guillermo. Esta pasión le llevó a afirmar reiteradamente que escribía porque leía (aunque, en alguna ocasión, sostuvo que escribía porque había sido un niño muy mentiroso)"* <sup>136</sup>.

La fidelidad a un escritor muy concreto, Pío Baroja, forma también parte de ese "guion autobiográfico" elaborado por Borau en algún momento de su vida para contentarle a uno mismo y a los ajenos. Como contaba Heredero: *"Su familiaridad con la novelística de Baroja introduce ya, en el terreno del lenguaje y en el de la actitud moral, un interesante polo de atracción respecto al desarrollo posterior de su práctica creativa"*. Y lo ilustraba con esta declaración:

*"Baroja se había convertido en un significativo punto de referencia para mí. Me gustaba, y me sigue gustando, su falta de convencionalismo novelesco, esa postura de*

---

<sup>134</sup> SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros: "Prólogo" a GARCÍA HORTELANO, Juan: *Gramática parda*, Ediciones Cátedra, Colección Letras Hispánicas, nº 432, Madrid, 1997. Edición de Milagros Sánchez Arnosi de la novela publicada en 1982. Págs. 13 y 14.

<sup>135</sup> GARCÍA HORTELANO, Juan: "Prólogo" a *El grupo poético de los años 50. Una antología*, Ediciones Taurus, Madrid, 1978, pág. 15.

<sup>136</sup> SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros: op. cit., pág. 14.

*desilusión y de escepticismo ante la vida que no le impide un apasionamiento entrañable cuando trabaja tanto para describir esa misma vida, en la que no cree y que además le aburre*" <sup>137</sup>.

### ***Cuatro libros... y algunos más. Cineastas escritores***

Por tanto, podemos afirmar que las pocas referencias que Borau aportara sobre sus intereses en materia de literatura son de autores españoles, con una clara predisposición hacia la literatura naturaleza experiencial y dinámica, en la onda del realismo. Borau empieza a escribir relatos (o más correctamente deberíamos decir que empieza a *publicar* relatos) cuando ya su carrera cinematográfica está prácticamente cerrada. Las recopilaciones de cuentos de Borau, publicadas en vida de éste, fueron cuatro: *Camisa de once varas* (2003), *Navidad horrible Navidad* (2003), *El amigo de invierno* (2008) y *Cuentos de Culver City* (2009). Entre unos y otros de éstos, aparecieron algunos cuentos en revistas o periódicos que iban siendo incluidos en sus siguientes libros, con la excepción de un microrrelato en *El Cultural* del diario *El Mundo* y un cuento en la revista zaragozana *Turia* que no están recogidos en ningún volumen. No obstante, sus dos primeros cuentos en cuarenta y cuatro años (recogidos en *Camisa de once varas*) son de los años noventa, y habían aparecido en dos antologías que, ironías del mundo editorial, había realizado él mismo, y en las que se aventuró de manera tímida. Esas dos antologías fueron *Cuentos de cine* (1996) y *Cuentos sin cámara* (1999). Fueron encargadas por Juan Cruz, el escritor y periodista, cuando trabajaba en Alfaguara como editor independiente. En ambos casos, Borau fue antólogo de cuentos vinculados al cine, y en ambos incluyó uno escrito por él.

El primero de los dos libros fue una propuesta de Borau a Juan Cruz; el segundo, la consecuencia del éxito del primero. En el prólogo de *Cuentos de cine* explicaba el momento de iluminación mental que le llevó a proponer esta obra: una mañana en la que, mirando por la ventana de su chalet de la calle madrileña de San Telmo, vio a una vecina enmarcada (podríamos decir que encuadrada) en la ventana de su casa, peinándose con un espejo. Un rato después reparó en que ella se demoraba porque, gracias al espejito, *le estaba mirando a él*. Nos parece recurrente la figura, ya que cuando Borau escribió con cierta asiduidad sobre las relaciones entre cine y literatura, empleó habitualmente la idea del espejo, apelando al símil que Stendhal empleara hace casi doscientos años al definir la naturaleza de la novela: el objeto que el escritor

---

<sup>137</sup> HEREDERO, Carlos F.: op. cit., pág. 47.

porta por un camino para reflejar a la sociedad. Y el sentido especular de la creación, y su posibilidad de reduplicación, está lo mismo en su cine (planos frecuentes con actores reflejados) como en la dimensión reflectante del cine y la literatura cuando colaboran, como en la manera de afrontar proyectos eruditos o académicos.

*Cuentos de cine* fue una recopilación de obras de una larga nómina de literatos españoles e hispanoamericanos de generaciones y tendencias diversas: entre los treinta y siete encontramos a Josefina R. Aldecoa, Bernardo Atxaga, Francisco Ayala, Rafael Azcona, Bryce Echenique, Cabrera Infante, Martín Casariego, Fernando Fernán-Gómez, Ángel Fernández-Santos, Juan Madrid, Juan Marsé, Carmen Martín Gaité, José M<sup>a</sup> Merino, Juan José Millás, Molina Foix, Justo Navarro, Soledad Puértolas, Rosa Regás, Manuel Rivas, Clara Sánchez, Bernardo Sánchez Salas, Osvaldo Soriano, Gonzalo Suárez, Suso del Toro, Manuel Vicent... o Borau, con su pieza "El interfecto". Aunque se publicitó como una iniciativa que reunía escritores que trabajaban sobre el cine para este proyecto, en realidad buena parte de los textos eran obras preexistentes. Lo interesante es que se trataba de responder, con una buena dosis de cinefilia, al influjo del cine como escenario y como motivo argumental; quedaron fuera autores extranjeros y aquellos que no estuviesen más o menos en activo o cercanos en el tiempo.

Borau ya advertía en el prólogo que era necesario también indagar más profundamente –aunque no fuera el caso en ese libro– en la obra de aquellos que, sin hablar de cine, estuviesen marcados por el lenguaje cinematográfico y los procedimientos narrativos de la pantalla, para testimoniar *"el peso específico que la pantalla alcanzó en la formación de la conciencia y el conocimiento de la gente de letras, mal que pueda pesarles a algunos de sus representantes más conspicuos"* <sup>138</sup>. Podía parecer la promesa de otro libro, de otra antología, que nunca realizó. Y fiel al comportamiento especular que en materia de edición aplicó a toda su obra ensayística y literaria (pintura en el cine / cine en la pintura; el cine en el lenguaje / la obra esbozada sobre el nuevo lenguaje de la Imago Franca, asunto le luego veremos en otros apartados), Borau no acometió esa nueva antología, pero hizo otra.

Ahora se trataba de *Cuentos sin cámara*, o dicho de otra manera, cineastas que escribían relatos. Esta vez sí, creaciones originales para el libro. Y Borau introdujo su segundo relato en cuarenta años, titulado "Ratones sin remedio",

---

<sup>138</sup> BORAU, José Luis: "A modo de prólogo" en AA.VV.: *Cuentos de cine*, Alfaguara, Madrid, 1996 pág. 15.

un texto generalmente juzgado en clave nostálgica e incluso con cierta comicidad, y que a nosotros sin embargo se nos antoja de una abrumadora desesperanza. La nómina de autores en *Cuentos sin cámara* es menos numerosa, pero sí muy representativa: Pedro Almodóvar <sup>139</sup>, Alejandro Amenábar, Jaime de Armiñán <sup>140</sup>, Isabel Coixet <sup>141</sup>, Fernando Fernán-Gómez <sup>142</sup>, José Luis Garci <sup>143</sup>, Chus Gutiérrez, Manuel Gutiérrez Aragón <sup>144</sup>, Álex de la Iglesia <sup>145</sup>, Fernando

---

<sup>139</sup> Pedro Almodóvar hizo sus pinitos narrativo en los tiempos de la “movida madrileña”, a inicios de los años ochenta. Al margen de la versión teatral de *Entre tinieblas* (1992) que coescribió junto con Fermín Cabal, sus artículos y narraciones cortas de los años ochenta se recopilaron en el volumen *Patty Diphusa y otros textos* (1991).

<sup>140</sup> Jaime de Armiñán, que desde los años cincuenta era amigo de Borau, que le produjo su película más exitosa (*Mi querida señorita*), ha sido no solo cineasta, sino también realizador televisivo, autor dramático y escritor, tanto de ensayos como de ficción y de literatura memorialística: *Con derecho a fantasma*, *El último tranvía*, *Vidas perras*, *Los duendes jamás olvidan*, *Cine de la Flor*, *La dulce España*, *Biografía del circo*,...

<sup>141</sup> Isabel Coixet, que posteriormente ha publicado algunos textos ensayísticos, había practicado el periodismo cuando era adolescente (revista musical *Star*), y hemos podido encontrar al menos un relato suyo, “El The End de Thelma Todd”, publicado en el nº 5, de julio de 1981, de *Gimlet, revista policíaca y de misterio* (Barcelona). Se trata del cuento que ganó el concurso de literatura negra que la revista abría a la participación de los lectores.

<sup>142</sup> Fernando Fernán-Gómez tuvo desde el inicio de su carrera artística una triple actividad, que mantuvo de forma constante y con gran éxito: como actor de teatro y cine, como cineasta, y como escritor escénico y novelista; baste recordar su obra *Las bicicletas son para el verano* (1984) o sus novelas *Stop! Novela de amor* (1997) o *El vendedor de naranjas* (1961).

<sup>143</sup> José Luis Garci comenzó como periodista y escritor de relatos de ciencia-ficción (relatos célebres como “La sonrisa de la Gioconda”) mientras simultaneaba esta actividad con la de editor (la revista *Drácula*), ensayista (*Ray Bradbury, humanista del futuro*) y guionista para la productora de José Luis Dibildos –el creador de la “Tercera Vía” del cine español-, donde colaboraba también otro escritor cineasta, Juan García Atienza. Desde entonces, Garci siguió publicando artículos y libros sobre cine, y con su productora Nickel Odeon, en los años noventa, creó la editorial del mismo nombre (en la que aparecerían sus ensayos *Morir de cine*, *Beber de cine*,...) y la publicación trimestral *Nickel Odeon Revista de Cine*, abierta a la colaboración de cineastas y de escritores de la generación de Borau, como Miguel Rubio o Medardo Fraile.

<sup>144</sup> Manuel Gutiérrez Aragón, que tanteó el teatro con su obra *Morirás de otra cosa* (1982), inició como Borau su carrera literaria al culminar su vertiente cinematográfica. Tras anunciar públicamente su retiro del cine en 2008, ha publicado las novelas *La vida después de marzo* (Premio Herralde, 2009), *Gloria mía* (2012), *Cuando el frío llegue al corazón* (2013) y el ensayo *A los actores* (2015).

<sup>145</sup> Álex de la Iglesia comenzó como decorador trabajando con Biafra, y como autor de cómics *underground* (*El monstruo de la ría*). Una vez iniciada su carrera cinematográfica, publicó la novela *Payasos en la lavadora* (1997).



León de Aranoa <sup>146</sup>, Santiago Segura, Gonzalo Suárez <sup>147</sup>, David Trueba <sup>148</sup> y Rosa Vergés.

Muchos de ellos son directores que ya tenían alguna experiencia novelesca, hecho que define a la generación de Borau, y que a partir de ésta se ha ido haciendo más frecuente: el que escribe para cine se siente capacitado para hacerlo en libro porque siente que comparten lenguajes y estructuras cada vez más comunes. No es materia de esta tesis, puesto que generaría una paralela, pero hay un hecho incontrovertible: que directores que han dejado ya de realizar películas, se están volcando en la práctica literaria, como Mario Camus, Manuel Gutiérrez Aragón o José Luis Cuerda. Y en las generaciones posteriores, la promiscuidad narrativa es más acusada: Juan Madrid, Julio Medem, De la Iglesia, León de Aranoa,... Por no tratar sobre los que siempre han compartido ambos mundos; entre los veteranos se contaban Fernán-Gómez o el guionista Rafael Azcona <sup>149</sup>, y entre los más jóvenes el ejemplo de David Trueba es señero.

---

<sup>146</sup> León de Aranoa, aunque eminentemente cineasta, con posterioridad a su bautizo cinematográfico ha publicado *Aquí yacen dragones* (2013), donde recoge una numerosísima antología de relatos y textos de muy breve extensión.

<sup>147</sup> El caso de Gonzalo Suárez es sintomático, puesto que nadie, ni él mismo, ha llegado a dirimir claramente si se trata de un cineasta escritor, de un escritor cineasta, o de una fórmula combinada, dado el grado de simbiosis en su obra de uno y otro medio. Comenzó como cronista deportivo (con el pseudónimo Martin Girard), realizó cortometrajes y simultáneamente a sus primeras películas aparecieron un buen número de obras literarias, con una estética muy personal de naturaleza experimental: *De cuerpo presente*, *Rocabruno bate a Ditirambo*, *Operación Doble Dos* (que a punto estuvo de adaptarla al cine Sam Peckinpah), *La reina roja* (que luego adaptó su autor al cine), los volúmenes de relatos *Trece veces trece* y *Los once más uno*,... Cuando ha ido remitiendo su volumen de trabajo en el cine, se ha impulsado de nuevo su carrera literaria: *Ciudadano Sade*, *Yo, ellas y el otro*, *La suela de mis zapatos*, *Las fuentes del Nilo*,...

<sup>148</sup> Respecto a David Trueba, hay que recordar que durante bastante tiempo era novelista y articulista antes de hacerse cineasta, su participación en este medio se concretaba en algunos guiones; para cuando filmó su primera película, *La buena vida* (1996), ya había publicado la novela *Abierto toda la noche* (1994), y antes de su siguiente filme (*Obra maestra*, 2000) ya había aparecido su segunda novela, *Cuatro amigos* (1999).

<sup>149</sup> Sobre esta cuestión, merece mencionarse que el escritor y guionista Juan Tébar tiene en estos momentos pendiente de publicación un libro que versa precisamente sobre esta materia: *Cineastas que escriben* es su título provisional, donde analiza obras de Azcona, Fernán-Gómez, Gutiérrez Aragón y José Luis Borau, y es fruto de una serie de seminarios que ha impartido sobre el particular.

En el prólogo que Borau situó al comienzo de este libro, anunciaba ya que la mayoría de los autores habían escrito como quien toma unas vacaciones creativas de un medio, el cinematográfico, demasiado intervenido y hostil:

*“La posibilidad de contar historias propias sin necesidad de rodarlas ni, por tanto, sufrir el citado via crucis, dando de pasada un buen corte de mangas a su inevitable cortejo de romanos y fariseos, se nos presenta entonces como una aventura en el brillante teznicolor de nuestra infancia y juventud (...) El espejismo dura lo que duran los espejismos sean de la clase que sean: unas cuantas horas de excitación, un par de jornadas de trabajo a lo sumo (...) Son –excepto por parte de los pocos que entre nosotros juegan con autoridad a la doble banda literaria y cinematográfica– fruto de esa ocasión en la que, no contentos con retozar por las susodichas playas, decidimos penetrar cual arrojados exploradores en las selvas de la escritura”* <sup>150</sup>.

No obstante, aquí hay que mantener que la visión que el compilador tenía de este ejercicio de cruce entre dos medios distaba mucho de ser exacta. De cualquier forma, insistimos en que sería materia de otra tesis analizar esta cuestión en detalle; lo que sí nos parece revelador es que Borau estaba ya empezando a escribir relatos antes de haber abandonado el cine. La publicación de *Cuentos de cine* coincide en año con el estreno de *Niño Nadie*, y la de *Cuentos sin cámara* se produce en vísperas del estreno de *Leo*. Dicho de otra forma, mantenemos que el cineasta aragonés estaba ya ensayando sus destrezas para irse despojando de los modos fílmicos y entrar en la experiencia de la narración literaria. Y no lo hacía sobre los esbozos de proyectos fílmicos, como mantuvo en alguna ocasión –como veremos más adelante–, sino con historias claramente creadas para expresarse en letra impresa.

Juan Cantavella, periodista y profesor universitario, reseñó la aparición de ambos volúmenes. El primero, *Cuentos de cine*, que apareció oportunamente cuando se celebró el Centenario del cine español, se justificó en palabras de Borau de la siguiente forma:

*“[En estos cuentos se ve] cuánto hay de mentira y de verdad en imágenes que han venido trastornando a la humanidad durante los últimos cien años, a veces impidiéndoles pensar, otras proporcionando fórmulas prefabricadas para alcanzar un*

---

<sup>150</sup> BORAU, José Luis: “Prólogo”, en BORAU, José Luis (editor): *Cuentos sin cámara*, Editorial Alaguara, Madrid, 1999. Págs. 11-12.

*rato de felicidad, pero asomándole en ocasiones –no tan raras como pretenden los sempiternos aguafiestas- a un universo virgen e inesperado, un reino mágico”* <sup>151</sup>.

Lo que Borau postulaba, en definitiva, es lo que irá apuntando desde entonces y hasta sus últimos días: cómo el cine ha ido marcando, influyendo y condicionando la literatura en las últimas décadas.

Sobre ello insistiría precisamente cuando Cantavella le entrevistó con motivo de la aparición de *Cuentos sin cámara*, tres años después:

*“[literatura y cine] están más distanciados de lo que debieran y menos de lo que se conoce. Muchos [escritores] no se consideran influidos por el cine, pero si escarbas en su proceso creativo llegas a la conclusión de que tienen una dependencia grande.*

*- Usted, por ejemplo, ha escrito varios guiones que se han convertido en películas*

*- Sí y también cuentos, como tantos otros. El buen director escribe los guiones de sus películas o colabora estrechamente con quien los prepara (...) el guionista trabaja contigo, retocas lo que escribe, colaboras en suma con su trabajo”* <sup>152</sup>.

Luego Borau, ya entonces, reconocía que había escrito relatos con anterioridad. Pretendía que se trataba siempre de borradores de proyectos cinematográficos, aunque sus cualidades hacen dudar de dicho aserto. De hecho, es lo que alegaba cuando le preguntaron el origen de su primer libro de relatos, *Camisa de once varas*, publicado en 2003 a consecuencia de las dos antologías ya mencionadas <sup>153</sup>:

*“Cuando ya me había olvidado de la experiencia, a Juan Cruz se lo llevaron de Alfaguara, siendo sustituido por Amaya Elézcano. Ésta leyó aquellos libros con el par de cuentos míos. Le gustaron y me llamó para preguntarme: “¿Tienes más?”. Le dije que un baúl pues de cada película, se hiciera o no, yo escribía un cuento previo, y como en cine de cada diez proyectos apenas salen dos, me sobraban historias. Me dijo que le llevara algunas y cuando se las envié me llamó para pedir otras tantas. Quería*

---

<sup>151</sup> CANTAVELLA, Juan: “José Luis Borau invita a 37 escritores a que compongan cuentos sobre cine”, en el diario *Hoy* (Madrid), 19 de diciembre de 1996.

<sup>152</sup> CANTAVELLA, Juan: “José Luis Borau: Cine y literatura están más distanciados de lo que debieran”, en diario *La Verdad*, suplemento *Ababol*, 31 de diciembre de 1999, págs. 4-5.

<sup>153</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: op. cit., pág. 129.

*publicarlas tal y como estaban, a lo que me negué porque todas necesitaban un buen repaso. Y al cabo de un año salió Camisa de once varas, que tuvo muy buenas críticas y hasta ganó un premio, el Tigre Juan”.*

Angulo y Santamarina detallan que el libro tuvo muy buena acogida crítica, que ganó también el Premio Azorín y añaden que ya se revelaba que Borau, como escritor, era un autor *“más libre de convencionalismos que en su cine y eso que este es cualquier cosa menos convencional (...) Su lenguaje es claro y sencillo, abierto a la introducción de giros y refranes populares y sus diálogos, como no podía ocurrir de otra forma si se conocen sus guiones cinematográficos, son ágiles y precisos. En cuanto a la estructura, sin duda le han influido sus años de cineasta y por eso construye la estructura más apropiada para cada historia”* <sup>154</sup>.

Se trata de un juicio sencillo que tiene el valor de lo sinóptico respecto a cómo entendieron la mayoría de los críticos este primer libro de cuentos y, por extensión, también los siguientes. Casi todos insistieron en la maestría redaccional de Borau, en su sorprendente desinhibición en tratar argumentos escabrosos, en el peso autobiográfico en muchos de ellos, y en que sus recursos como escritor tenían mucho que ver con su faceta cinematográfica. Una sinopsis con la que no estamos muy de acuerdo, como ahora veremos.

El mismo tono y argumentos se repetirían meses más tarde cuando la editorial / librería Ocho Y Medio le pidiese una recopilación de cuentos nuevos para hacer una edición especial de cuentos navideños, que aparecen en diciembre de 2003: *Navidad, horrible Navidad*.

Para empezar, nos parece especialmente importante lo que declara Borau a Angulo y Santamarina sobre la aparición de su tercer y cuarto volumen de cuentos:

*“Y a continuación, publiqué en la editorial Menoscuarto, de José Ángel Zapatero, El amigo de invierno. A esas alturas había dejado ya de aprovechar viejos materiales y escribía directamente para el campo literario. Luego vino Cuentos de Culver City, libro de Pre-textos donde se reúnen todas las historias que transcurren en los Estados Unidos, y a final de año saldrá un quinto, si soy capaz de terminarlo a tiempo”* <sup>155</sup>.

Es decir, que Borau comienza a escribir directamente como verdadero

---

<sup>154</sup> Ibídem, pág. 54.

<sup>155</sup> Ibídem, pág. 130.

escritor, como narrador literario, a partir de su tercer libro. Luego previamente no lo hacía así. Y por cierto, este quinto libro, así como una novela y el ensayo *Imago Mundi*, son por el momento proyectos que no vieron la luz y de los que no se han localizado borradores hasta la fecha; tan solo uno de los relatos, “Betty se muestra”, porque se lo envió dedicado a Alicia Gómez-Navarro, directora de la Residencia de Estudiantes.

### ***Biografía y autobiografía***

Respecto a la carga autobiográfica de sus obras, que conecta con las circunstancias en que fueron muchas escritas, Borau siempre se mostró bastante prudente. Nunca lo negó, pero siempre lo minusvaloró, y en más de una ocasión insistía en que había muy poco de eso, tanto en sus cuentos como especialmente en sus películas. Aludiendo al reflejo que en el cuento “Muy señores míos” pueda haber de su infancia, declara que:

*“Es uno de los poquísimos de carácter autobiográfico que he escrito. En ese terreno me pasa igual que con las películas. Aun cuando inevitablemente haya cosas mías en ellas, tan pronto como siento que algún elemento autobiográfico se desliza en ellas, lo aparto. Por varias razones pero, sobre todo, por pudor. Y también por egoísmo. En la pantalla quiero ver cosas de otros, no mías, que me las sé de memoria y me hacen sufrir. En los cuentos actúo así también, salvo en el caso citado”* <sup>156</sup>.

No obstante, lo que sí reconocía era la existencia de ciertas motivaciones, obsesiones recurrentes, y admitía el que se detectasen otras aunque él confesase no ser consciente de ellas. Se señalaron, en el tiempo de aparición de sus libros, cuestiones como el protagonismo de la vejez, cierta actitud observadora que superficialmente fue calificada como *voyeurismo* –y que nosotros nos inclinamos a considerar un recurso *behaviorista*, más en la senda de cierta forma de realismo que también practicara García Hortelano-, la controvertida influencia del padre, bien como elemento represor o nutricio, bien como habitual referente ausente...

A ello habría que añadir algo que, sin ser tampoco autobiografía, sí es obsesión o al menos fijación, y que tiene que ver tanto con los personajes como con los escenarios. En los relatos de Borau comparecen paisajes y actores también frecuentes en sus películas: las aldeas semiabandonadas, los cines de barrio, la imagería religiosa, los ríos, las estaciones de tren, las “mujeres de mal vivir”, los juguetes y los espacios lúdicos, etc.

---

<sup>156</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: op. cit., pág. 67.

Muchos de sus cuentos repiten estas constantes, como si la fijación de las mismas permitiese a su vez enlazar estas obras con los otros terrenos creativos en los que se desenvolvió, y en los que también comparecen, para aplicarles las mismas soluciones y tratamientos estilísticos.

El relato en el que Borau ha admitido más abiertamente una inspiración en su propia experiencia vital es precisamente “Muy señores míos”, incluido en *Camisa de once varas*. Aludiremos más adelante a la base cinéfila de este cuento; ahora es oportuno recordar, con las propias palabras de su autor, el por qué escribió “Muy señores míos” y de dónde venía la inspiración. A Santamarina y Angulo les relata su fascinación infantil y juvenil por la actriz Diana Durbin –a ello volveremos en el próximo capítulo–, que fue determinante en su ánimo para fidelizarse con el espectáculo cinematográfico:

*“La Durbin me gustaba como chica, no como actriz. Le escribí un par de veces y en una de ellas me contestó. Supongo que sería alguien del departamento de prensa. Me gustaba como chica porque era más guapa que la Garland, sobre todo cuando iba en bicicleta, melena al viento, y cantaba aquello de “Mentirosilla es una chiquilla...”* <sup>157</sup>.

Esta experiencia se mezcla en su memoria con un momento, ya glosado en otras ocasiones por Heredero y por Sánchez Salas, en que el entusiasmo infantil que le provocó el visionado de la película *Quesos y besos* (Swiss Miss, 1939) interpretada por Stan Laurel y Oliver Hardy –los populares Gordo y Flaco, que no sabemos por qué siempre se mencionan al revés que sus presuntos nombres reales– le llevó a hacer una atrevida petición a su padre <sup>158</sup>:

*“Después entramos a merendar en un café y le pedí a mi padre que les escribiera allí mismo. Alegó que no conocía su dirección, pero yo me la sabía de memoria por haberla sacado de una revista: “Hal Roach Studios, California”. Mi padre hablaba como un caballero del siglo XVII, o eso creía yo. Pidió al camarero “recado de escribir” y con su estilográfica comprada en la Exposición de Barcelona, y la buena letra del empleado de banca que siempre fue, empezó la carta: “Muy Señores míos y de la mayor consideración...”* .

---

<sup>157</sup> *Ibidem*

<sup>158</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: op. cit., pág. 68.

Sin embargo, los dos pivotes del relato (la etopeya del padre ingenuo e inútil y la subyugación del niño por una actriz en el café) parecen huir de cualquier rastro personal, y se convierten en el objetivo último del mismo, como luego comentaremos. En *Camisa de once varas* figura un breve texto que sí es netamente autobiográfico; lo que ocurre es que, lo que no es, es un cuento. Se trata de “That’s Entertainment”, que fue escrito para la Prensa (concretamente, a petición del *Heraldo de Aragón*, donde apareció el 12 de octubre de 1976), y posteriormente fue recopilado en *Cuentos de Culver City*, al estar ambientado en los Estados Unidos. Borau lo aclara <sup>159</sup>:

*“Ese cuento no es un cuento. Lo incluí en la recopilación de Cuentos de Culver City aunque en realidad se trata de un artículo que me pidió el Herald de Aragón cuando yo estaba en Los Ángeles para que hablase de cierta oferta recibida nada más llegar: un remake de El delator, el clásico de John Ford”.*

Salvo estos dos casos, en principio, el resto de las creaciones cuentísticas de Borau han surgido de su imaginación. Una imaginación, que, de todas formas, recibía continuamente estímulo. La estancia en los Estados Unidos durante varios años, mientras preparaba y rodaba *Río abajo / On the Line*, fue una experiencia decisiva no solo en su cine sino años después en sus relatos, muchos de ellos inspirados en las peripecias de entonces: “Al menos saqué algo en limpio. Durante un año, o poco menos, estuve viajando por el sur de Texas para documentarme. Recorrí desde Laredo hasta la desembocadura del Río Grande, en el Golfo de México. Fue una experiencia inolvidable porque la región era un vivero de historias y personajes a cada cual más sorprendente” <sup>160</sup>. De algunos de esos viajes saldrían incluso personajes y argumentos muy específicos:

*“En San Antonio conocí al tipo del cual Gus Reindernecht, el personaje de “Ávida Lladros”, pretende ser trasunto fiel. Kay, la protagonista de ese mismo cuento, era una mujer encantadora que había heredado una pequeña parte del Kings’ Ranch, finca tan grande como alguna provincia española, y la llevaba personalmente, fusta en ristre, cual aguerrida patrona. Todo cuento aparece en el relato, incluidos los “lladros”, es fruto de la realidad. Todavía guardo apuntes y descripciones de aquellas idas y venidas”* <sup>161</sup>.

---

<sup>159</sup> Ibídem

<sup>160</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: op. cit., pág. 111.

<sup>161</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: op. cit., pág. 112.

Otros vienen condicionados por su capacidad para hacer de la propia Historia del medio cinematográfico un espacio para ejercer la nostalgia de modo nada pactista con la realidad; así ocurre con el rodaje de *El mago de Oz* (The Wizard of Oz, 1939), la película de Victor Fleming, en su novela corta “*So Long, pequeña!*”, que esta vez sí fue creada directamente para la letra impresa, y en la que el cine es un referente temporal y decorativo, pero su resolución aspira a ser específicamente literaria <sup>162</sup>:

*“En realidad algunos de ellos son novelas cortas, por ejemplo “So long, pequeña” que, esa sí, fue escrita sólo para cerrar Camisa de once varas. Pero me costó un triunfo acabarla. No soy un autor rentable aunque la verdad es que, a fin de cuentas –o de cuentos- me gusta mucho escribir”.*

Un buen ejemplo de cómo funciona la maquinaria de idear de Borau lo constituye “El interfecto”, otro relato contenido en *Camisa de once varas*. Nuevamente no hablamos de un relato que procede de un borrador cinematográfico, sino de un cuento creado ad hoc, ya que fue el que alojó en el libro *Cuentos de cine*, y en el que, a pesar de estar ambientado en la inmediata postguerra, él encontró la inspiración de la siguiente forma:

*“El que citáis está basado en multitud de recuerdos sobre la primera posguerra, y en un hecho muy posterior: el descubrimiento por parte de las encargadas de la limpieza del cine Bilbao, en Madrid, de un hombre que se había ahorcado, lanzándose al patio de butacas tras la última sesión de la noche anterior, pendiente de un cable”* <sup>163</sup>.

Es decir, el hecho es reciente, y el relato se construye con recuerdos en torno a él. A veces, ni siquiera se trata de captar o reproducir un argumento, sino solo una situación trágica, el drama de un momento, como en “Pira”:

*“Me parece que os confundís. En “Muy señores míos”, único relato mío más o menos autobiográfico, como creo haber dicho ya, salen algunos cómicos pero no hay ninguna anciana. Eso es en otro, titulado “Pira”, del mismo libro. En una cafetería de la calle Serrano, una señora bien vestida y sentada en la barra, a mi lado, pidió que le apuntaran su consumición, pero el camarero, o el encargado, se opuso alegando que*

---

<sup>162</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: op. cit., pág. 111.

<sup>163</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: op. cit., pág. 130.



*debía ya demasiado dinero. La expresión de angustia de la mujer no se me olvidó en mucho tiempo, y de ahí nació la historia”* <sup>164</sup>.

De hecho, “Pira” no refleja en ningún momento ese instante, sino que es una reflexión amarga sobre el recuerdo y la vejez, en forma de viñeta casi sarcástica de una anciana que muere devorada por el fuego que provoca ella misma quemando sus fotos de juventud.

Cuando esa inspiración viene dominada por una preocupación concreta, o un tema recurrente, el Borau escritor se basa en datos reales y concretos solo para armar el escenario como ocurre con el relato “A vueltas con Pancho”, incluido en Navidad, horrible Navidad; de esta forma, su realismo nunca llega a ser documentalista, sino mero soporte:

*“- La vejez aparece a menudo tanto en su cine como en su literatura.*

*- Este último cuento no está inspirado en ninguna situación concreta, excepto el escenario. Carmen Santonja [la cuñada de su amigo, el cineasta y escritor Jaime de Armiñán] y su padre tenían un estudio en una calle estrechita, sin salida, cercana a López de Hoyos, donde vivía gente mayor, jubilada, al margen del mundanal ruido, hasta que fueron envueltos por el tráfico de la M-30. En un principio, el anciano y el perrito podrían recordarnos a Umberto D [la película neorrealista de Vittorio de Sica], pero enseguida la historia va por otros derroteros”* <sup>165</sup>.

Del mismo modo sucede con “Tiburón”, un breve cuento que utiliza la experiencia americana de Borau para montar el paisaje de lo que termina siendo una postal sentimental en tono engañosa e imposiblemente autobiográfico, ya que la acción, protagonizada por un adolescente, transcurre en el *ferry* que lleva a los pasajeros de San Francisco a una pequeña ciudad llamada Tiburón:

*“Ese mismo itinerario lo hice yo muchas veces porque un amigo, el director de la Oficina de Turismo Español en California, vivía en esa localidad y yo le acompañaba de vez en cuando al trabajo. Respecto a la estatua viviente de Market Street, era la primera que veía en mi vida y me llamó la atención”* <sup>166</sup>.

---

<sup>164</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: op. cit., pág. 132.

<sup>165</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: op. cit., pág. 133-134.

<sup>166</sup> *Ibíd*

E incluso, en un reduccionismo del realismo a una cuestión anecdótica, el relato “AmoR letoH”, incluido en *El amigo de invierno* –un libro ya escrito original y directamente para el mundo editorial-, el único elemento tomado de la realidad es un detalle lingüístico:

*“La idea de ese cuento parte del gusto que otro amigo tiene por deletrear los anuncios del revés. Ya utilicé tal idea en Leo. En realidad, “letoH” no significa nada porque no se puede componer así en la imprenta, a no ser que te inventes un nuevo carácter. “amoR” sí significa “Roma” al revés”*<sup>167</sup>.

Una de las construcciones literarias más logradas en términos de estructura de Borau es su cuento “Maldita nevada”, cuyo apoyo está en un personaje que el autor conoció en su juventud, pero que no aporta más que, de nuevo, una excusa, una imagen sobre la que se edifica todo un argumento ajeno al origen:

*“De ese cuento, por el contrario, me acuerdo muy bien. Su origen tiene que ver con el padre de unos compañeros, ingeniero de Caminos cuando esa carrera era la mejor del país. El hermano mayor era un trasto y tuvieron que internarlo en un colegio navarro de capuchinos. Y el chófer del padre iba a llevarlo o traerlo antes o después de las vacaciones. Aparte de esa circunstancia, todo es ya inventado, aunque la tertulia de “La ballena azul”, en el café Lyon de Madrid, fuera real y estuviera compuesta exclusivamente por ingenieros”*<sup>168</sup>.

Y en cuanto a su relato principal en el breve libro *Navidad, horrible Navidad*, que es “Cordero pascual”, la mezcla es variada; tanto la curiosidad del propio autor por un ambiente, como el recurso de apelar a un rostro recordado del cine, o un dato procedente de un trastorno onírico de un amigo:

*“Su protagonista es un fámulo, palabra poco usada hoy pero que antaño, en mi infancia, era bastante frecuente. Al quedarse viuda, su madre lo coloca en un colegio de frailes como criadillo, sin sueldo, a cambio de alojamiento y manutención. Menester un tanto dickensiano que siempre despertó mi curiosidad. Muchachos en edad casi militar, mayores por tanto que los educandos, su función era atender a los chicos “bien”, cuando éstos eran medio pensionistas, es decir, comían a mediodía en el colegio. Una curiosidad: para diseñar el personaje de la madre eché mano del recuerdo de una actriz entrañable,*

---

<sup>167</sup> Ibídem

<sup>168</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: op. cit., pág. 135.

*Camino Garrigó, madre a su vez de Antonio Casal en Huella de luz (...) Añadí a la historia la confesión de otro amigo, muy sicalíptico él, quien, apenas pegaba los ojos por la noche, se veía a sí mismo, al borde de un estanque de la Alhambra pintando las uñas de los pies a una odalisca. Luego, a través del agua, veía acercarse a una segunda mujer, más joven y atractiva aún, que resultaba ser hija de la anterior y se sumaba al quehacer de ella”* <sup>169</sup>.

Volviendo a la preocupación y la inspiración que a Borau, como le ocurría también a Rafael Azcona, le producía el idioma mismo, las locuciones o simples expresiones populares, de una de ellas surge todo el mundo deprimente de postguerra de “Reina a perra”, otro de esos relatos contenidos en *Camisa de once varas* que fueron tachados de argumentos cinematográficos y que, en realidad, incluso podían hacer el camino inverso, como acredita Borau al contar su origen, por cierto algo lejano:

*“Un día, volviendo de Televisión Española, el taxista me reconoció y, ya en plena charla, soltó una expresión desconocida hasta entonces para mí: “vender a perra”. Explicó que hasta los años cincuenta, los vendedores ambulantes iban por los pueblos cobrando las pequeñas cantidades – cincuenta céntimos, dos pesetas- que las clientas se habían comprometido a desembolsar para pagar, poco a poco, un par de medias, un velo o un frasco de perfume. Según el taxista, el padre de un compañero mío había comenzado así, vendiendo a perra. La historia amorosa de la Visi tiene su origen en otra situación real: la del hombre apocado que acaba trabajando para el amante de su mujer. Me gustaban tanto ambas que decidí reunir las. Lourdes Rubio, crítica del Levante, propuso a Benito Zambrano, el director de Solas, que hiciera una adaptación pero no debió de cuajar la idea”* <sup>170</sup>.

Las posibilidades de emplear lo ganado vitalmente en la estancia en Estados Unidos no solo afecta a las historias escuchadas durante la preparación de *Río abajo / On the Line*, sino a detalles extraídos de las vidas de las personas a las que conoció, como ocurre con “Otarios”, relato incluido en *El amigo de invierno*, que trata nuevamente sobre un triángulo amoroso, pero que utiliza como motor de la acción los caballos de carreras:

*“Mi socio americano, encargado de la producción de Río abajo, tenía una asistente argentina cuyo marido se empeñó en traer un caballo de carreras desde Buenos*

---

<sup>169</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: op. cit., pág. 136.

<sup>170</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: op. cit., pág. 137.

*Aires. El animal resultó un penco y las pasaron moradas antes de quitárselo de encima. "Otario", en el vocabulario de la Plata, significa zopenco, que acaba por fastidiarlo todo. A la hora de trazar el cuento, volví a hablar con la asistente, que seguía trabajando para la familia, y recordaba muy bien precios, lugares e incidentes de tamaña aventura"* <sup>171</sup>.

Y también los objetos, ese mundo particular al que Borau dio tanta importancia en su cine (como solo algunos otros, como Visconti, supieron hacer), puede tener una reutilización en la literatura; el ejemplo más evidente es el cuento "Ávida Lladrós":

*"El título "Ávida Lladrós" juega con el anagrama que de Dalí hiciera Bretón: Ávida Dollars. Por los años setenta, esas porcelanas eran muy apreciadas en los Estados Unidos, la gente las compraba en los malls para ponerlas sobre la televisión. Sí, me gusta jugar con el lenguaje y con el doble sentido de algunas palabras. Cuando escribí "Otarios", al no estar familiarizado con los argentinismos, decidí prescindir momentáneamente de ellos y luego una amiga bonaerense añadió "tirar al tacho" y expresiones así"* <sup>172</sup>.

Finalmente, en este recorrido casi exhaustivo sobre los orígenes y las circunstancias personales por las que Borau atravesó para ir gestando sus historias, queremos recordar otro de sus relatos mayores, una *cuasi* novela corta que toca de nuevo otra de sus obsesiones: los gurúes y las sectas, asunto también visitado en su película *Niño Nadie* (1996). Y la inspiración vino nuevamente de su periplo por los Estados Unidos <sup>173</sup>:

*"El motel donde transcurre el cuento es donde estuvo alojado en Laredo, Texas, el equipo de Río abajo, pero el paisaje y muchos personajes son de Pensilvania, así como la secta fundada a finales del siglo XIX por un minero, cuyo nombre cambié. Entre otras cosas, este predicaba que, así como algunos animales se apartan para morir en soledad, los hombres deberían hacer lo mismo: morir solos y desnudos, como fueron gestados y*

---

<sup>171</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: op. cit., pág. 138.

<sup>172</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: op. cit., pág. 139.

<sup>173</sup> Según nos ha contado Natasha Molina, colaboradora en las distintas iniciativas de El Imán en los últimos treinta años –y en entrevista ya citada–, Borau hizo un recorrido en tren y autobús por diferentes estados de este país tiempo después de haber filmado *Río abajo / On the Line*, tomando notas en diferentes lugares. Creemos que este viaje en soledad debió servir para afianzar los escenarios que ya no aparecerían en su cine, y que por fuerza terminaron escenificando algunos de sus cuentos.

*vinieron al mundo. Como veis, yo no he inventado nada, o muy poco*" <sup>174</sup>.

El estilo "construyéndose en marcha" es tal vez una de las características de la carrera literaria de José Luis Borau, y se aprecia si comparamos sus dos primeros libros de relatos con el tercero (*El amigo de invierno*) y con los inéditos incluidos en el cuarto (*Cuentos de Culver City*), además de las revisiones que hizo sobre las piezas que recopilaba éste último. Su primer libro, *Camisa de once varas*, y más cuando el propio Borau lo confesaba abiertamente, aprovechaba borradores de proyectos cinematográficos, y lo mismo podía achacarse a algunas de las piezas incluidas en el segundo (*Navidad, horrible Navidad*), cuya aparición solo se distanció por unos meses del primero; asunto que detectó Susanna Farré <sup>175</sup> cuando, en uno de los pocos textos que ha analizado la obra cuentística de Borau, escribía al respecto:

*"Para ser del todo honestos con la verdad, no podemos considerar la edición de los hasta ahora dos libros de relatos de José Luis Borau como su lanzamiento al mundo literario en sentido estricto, y no tanto por el carácter novedoso de este producto en su ya heterogéneo quehacer creativo, sino más bien por la naturaleza y objetivo originarios de los escritos que componen las dos mencionadas recopilaciones. Estas narraciones cortas no fueron en realidad creadas para llegar a ser manjar de ávidos lectores, sino para acabar materializándose en forma de imágenes y sonidos consumidos por espectadores. Aunque alguna de las historias fuese escrita expresamente para su edición impresa, se trata en su mayoría de proyectos embrionarios que a lo largo de los años no se pudieron materializar en forma de filmes. Nativamente argumentos, tratamientos o simplemente bosquejos de guion, estos relatos fueron rescatados por Borau, aderezados y trabajados por su pluma para adoptar un aspecto que se asemejase más a la mal llamada forma literaria que a la narrativa destinada a convertirse en cine"* <sup>176</sup>.

Pero ya en esos dos primeros libros había buenos ejemplos de creaciones literarias que carecían de orígenes ni referentes cinematográficos. Lo que sí tienen, de manera destacada, es una serie de procedimientos narrativos y estilísticos que, por una parte, manifiestan que Borau ejerce la escritura

---

<sup>174</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: op. cit., pág. 141-142.

<sup>175</sup> FARRÉ, Susanna: "Borau, el escritor furtivo", incluido en RODRÍGUEZ, Hilario J. (coordinador): *Un extraño entre nosotros. Las aventuras y utopías de José Luis Borau*, Notorius Ediciones –con el patrocinio del Festival Solidario de Cine Español de Cáceres y la Asamblea de Extremadura-, Colección Trayectorias, nº 2, Madrid, 2008. Págs. 33 a 41.

<sup>176</sup> FARRÉ, Susanna: op. cit., págs. 34-35.

aprovechando de lo fílmico aquello que es aplicable literariamente, y no creando literatura subordinada a los ejercicios de redacción guionística. Por otro, que en la creación de sus cuentos encontramos los mismos denominadores (funcionalismo en los personajes, atención a la disposición espacial de las escenas, densidad en las resonancias culturales y behaviorismo, realismo intervenido, distanciamiento ideológico y proximidad ética...) que ya había aplicado en el cine y que defendía en sus ensayos, como un escalón más en el ascenso hacia una estética común. En sus siguientes libros y discursos, esta estrategia iría perfilándose aún más.

## LISTADO DE RELATOS ESCRITOS POR JOSÉ LUIS BORAU <sup>177</sup>

- "Arituyena", en Revista del Colegio Mayor *Cerbuna* (Zaragoza), 12 de abril de 1952.
- "El interfecto", en el volumen colectivo *Cuentos de cine* (Alfaguara, Madrid, 1996).
- "Ratones sin remedio", en el volumen colectivo *Cuentos sin cámara* (Alfaguara, Madrid, 1999).
- "Micomicona y el gato", en el diario *Odiel Información*, 31 de diciembre de 2001.
- "Maldita nieve", en el volumen colectivo *Seduccions* (10 Llibreters de Qualitat, Riba-Roja del Túria, 2002).
- *Camisa de once varas* (Alfaguara, Madrid, 2003): volumen compuesto por "Nota a manera de prólogo" y los relatos "Sabatina", "Peña de dos", "Tiburón", "El interfecto", "Micomicona y el gato", «Muy señores míos», "Ratones sin remedio", "Bendita nevada", "Pira", "Reina a perra", "So long, pequeña!".
- *Navidad, horrible Navidad* (Ocho y Medio, Madrid, noviembre de 2003): volumen compuesto por "Aviso" y los relatos "A vueltas con Pancho"

---

<sup>177</sup> Este listado reproduce casi exactamente el elaborado por Bernardo Sánchez Salas en los apéndices de su obra *José Luis Borau: la vida no da para más* (sección "Ficción", págs. 243 y ss.), mencionado en varias ocasiones a lo largo de esta tesis, y referenciado en la Bibliografía. Sobre él solo hemos dispuesto la información de manera más cómoda para nosotros, y hemos añadido mención al texto que hemos encontrado recientemente. La reproducción del listado en este capítulo se hace con el fin de proporcionar al lector una consulta más rápida de estas referencias.

- (inédito), “Cordero pascual” (inédito), “Micomicona y el gato”, “Visita del Gallo” (inédito), y “Ávida Lladrós” (inédito).
- “Visita del Gallo”, en *Diario de Noticias*, Pamplona, 30 de diciembre de 2003.
  - “Otra luz”, en *Turia. Revista Cultural*, nº 77-78, marzo-mayo de 2006.
  - “Mazapanada”, en *Microrrelatos de Navidad*, suplemento con obras de varios autores de *El Cultural de El Mundo*, 14 de diciembre de 2006.
  - “amoR letoH”, en la revista *Eñe*, nº 13, primavera de 2008. Monográfico *Vecinos*.
  - *El amigo de invierno* (Editorial Menoscuarto, Palencia, 2008): volumen compuesto por los relatos “El amigo de invierno” (inédito), “El país de Arituyena” (reescritura inédita), “La tecla debida” (inédito), “amoR letoH”, “Otarios” (inédito) y “Jonás” (inédito).
  - *Cuentos de Culver City* (Pre-Textos/Narrativa, Valencia, 2009): volumen compuesto por los relatos: “Otarios”, “Muy señores míos”, «Tiburón», “Ávida Lladrós”, “Permiso, don Augusto” (inédito), “Al final de la gran curva” (inédito), “*That’s entertainment!*” [artículo], y “*So long, pequeña!*”.
  - “Betty se muestra”, relato inédito, escrito para ser recogido en el quinto libro de cuentos de José Luis Borau, del que por el momento no disponemos de más originales

## VII

### LOS RELATOS.

#### NARRACIÓN, NARRATOLOGÍA Y CRÍTICA

Dentro de las posibilidades de análisis del *corpus* de relatos escritos por José Luis Borau, hemos decidido intentar una aproximación que nos permita establecer más fácilmente correspondencias entre literatura e imagen fílmica, por diversas razones teóricas y prácticas, todas ellas de fácil intuición. Creemos que con ello aportamos modestamente un proceder metodológico más novedoso y con una dosis experimental que ofrece resultados más cohesionados.

En este sentido, la perspectiva teórica vendrá determinada no solo por esa dualidad, sino por los campos más asentados de análisis que devienen de la Teoría del Cine reciente (la importancia del post Estructuralismo, las derivaciones de la Semiótica y de la Semiología, el ascendente de la Intertextualidad...), encontrando en la Narratología tal vez el mejor marco analítico, habida cuenta de las oportunidades que ofrece para establecer elementos comunes entre los dos ámbitos (escritura e imagen), del hecho de que constituye el esfuerzo más logrado de la Teoría del Cine en el deseo de fundir los aciertos de Estructuralismo y Semiótica -limando sus aristas o desechando sus caminos peor asfaltados-, y porque hay precisamente en Borau una percepción del *relato* en el que cine y literatura guardan grandes conexiones y desarrollos equivalentes o interdependientes, tanto en términos contenutistas como formales.

Recordemos al respecto lo que Borau escribió en uno de sus artículos dedicados a estas complejas relaciones:

*“En un principio, el tema de la relación Cine-Literatura se centraba en las influencias que el nuevo Arte recibía –o sufría– de su ilustre pariente mayor, constituyendo el grado de fidelidad de las adaptaciones y el posible derecho de los jóvenes directores –entonces lo eran todos aún– a hacerse de la capa original un sayo, el caballo de batalla de la cuestión (...) Luego comenzó a comprenderse que la relación era un viaje de ida y vuelta, y que si las adaptaciones de filmes a libros no abundaban aún (...), cada vez podían detectarse mayores y mejores influencias cinematográficas en la obra de novelistas, dramaturgos y hasta en la poesía eminente de un Eliot o un Aleixandre. Antes, la Literatura sólo tenía enfrente a la vida. El Cine fue más*



*afortunado desde su nacimiento: podía apoyarse directamente en la realidad o remitirse a la Literatura. Hoy, ésta cuenta con la misma posibilidad, acrecentada, porque si sus creaciones son consecuencia de la vida y, al mismo tiempo, de otras creaciones anteriores, las cinematográficas, aquéllas son fruto a su vez, de la realidad que nos envuelve a todos y de una invención literaria previa”* <sup>178</sup>.

Considerando este parecer, por el que Borau imbrica y establece evoluciones en los dos sentidos de los dos medios de expresión, pasaremos a realizar una descripción de algunos de los elementos y factores estructurales que la Narratología contempla, matizando desde su canon la perspectiva que Borau, de forma consciente o involuntaria, suele emplear como narrador.

Tras esta exposición metodológica, procederemos a una descripción sintética de sus piezas literarias más representativas, detallando los rasgos Críticos que contengan.

### ***Aproximación narratológica***

En cuanto al análisis de un texto, hay que destacar primeramente que la narratología, aunque con muy buena acogida en el análisis fílmico, surgió precisamente de los estudios literarios, y a través de ellos ha ido estableciendo toda una terminología que, como ocurriera con los primeros formalistas en la Teoría del Cine incipiente de los años veinte del siglo pasado, invita o empuja a la confusión en más de una ocasión, o sobre todo, a la imprecisión. Para esta descripción y aclaración terminológica, recurriremos a diversos autores, pero emplearemos como esqueleto la exposición, ejemplar y de claridad meridiana, que realiza José Luis Sánchez Noriega en su obra *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* <sup>179</sup>.

Sí queremos hacer antes una advertencia, que nos inspira uno de los padres de la Semiótica, Umberto Eco, respecto a la distinción entre código fílmico y código cinematográfico, en el sentido de que

*“El código fílmico no es el código cinematográfico; éste último codifica la posibilidad de reproducir la realidad por medio de aparatos cinematográficos, en tanto*

---

<sup>178</sup> BORAU, José Luis: “Espejo frente a espejo”, en diario *Egin* (Donosti), 21 de noviembre de 1987.

<sup>179</sup> SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Ediciones Paidós Ibérica, Colección Comunicación, Serie Cine, nº 118, Barcelona, 2000. Prólogo de Jorge Urrutia.

que el primero codifica una comunicación por medio de determinadas reglas de narración. Sin duda, el código fílmico se apoya en el cinematográfico, de la misma manera que el código estilístico-retórico se apoya en el lingüístico. Pero es preciso distinguir la denotación cinematográfica de la connotación fílmica. (...) Los mensajes verbales y los sonoros, aunque están perfectamente integrados para determinar el valor denotativo y connotativo de los actos icónicos (y están influidos por ellos), con todo se apoyan en códigos propios e independientes, que se pueden catalogar en otro lugar (en otras palabras, cuando un personaje de un filme habla en inglés, lo que dice, al menos en el terreno denotativo inmediato, está regulado por el código de la lengua inglesa). En cambio, en el mensaje icónico, que se presenta bajo la forma característica de icona temporata (o en movimiento), adquiere unas características particulares”<sup>180</sup>.

Resumiendo, que nosotros trataremos aquí de qué manera ha constituido Borau estructuralmente sus relatos, y cuando aludamos al influjo o cruce que éstos puedan tener con el cine, lo haremos casi siempre desde la perspectiva descrita que afecta al código fílmico, así como a sus *icona temporata*. Y lo que nos interesará en ese caso no es tanto una cuestión técnica, como el seguir el principio que Claude Lévi-Strauss denominaba “fisión semántica”, ya que entonces es posible apreciar la manera en que, siguiendo unas mismas motivaciones estéticas, ha manipulado los “códigos de partida”.

El *relato* es, como señalaran Gaudreault y Jost<sup>181</sup>, una narración de unos sucesos reales o ficticios, encadenados de acuerdo con una lógica, ubicados en un espacio y protagonizados por unos personajes, que se caracteriza por poseer un principio y un final, diferenciarse del mundo real, ser contado desde un tiempo y referirse a ese u otro tiempo, etc.

Sánchez Noriega destaca un rasgo que nos parece especialmente útil en un terreno tan culturalmente referencial y con necesidades industriales como es la ficción literaria o cinematográfica: la existencia del *título*, que no solo denomina, sino que “proporciona una primera aproximación a su contenido o marca alguna pauta acerca de la lectura a la que invita, estableciendo la pertenencia a un género”<sup>182</sup>, y destaca que dicho título puede referirse a un género, remitir al

---

<sup>180</sup> ECO, Umberto: *La estructura ausente. Una introducción a la semiótica*, Debolsillo, Serie Filosofía, nº 289, Barcelona, 2011. Traducción de *La struttura assente. La ricerca semiotica e il método strutturale* (1968) por Francisco Serra Cantarell.

<sup>181</sup> GAUDREAUULT, André / JOST, François: *El relato cinematográfico: cine y narratología*, Ediciones Paidós Ibérica, Colección Comunicación, Serie Cine, nº 64, Barcelona, 1995. Traducción de Núria Pujol de *Le récit cinématographique* (1990). Págs. 26 y ss.

<sup>182</sup> SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: op. cit., pág. 82.

conjunto de la historia, a un tema, a un fragmento de la misma, tener valor metafórico o hiperbólico o metonímico, emplear el juego de palabras, etc. En el caso de los cuentos de Borau, al contrario que con los de sus filmes, los títulos contienen un alto grado de complicidad referencial, e incluso se dan al parafraseo cultural, como anuncio de ejercicios escritos en los que los mundos descritos se sostienen gracias a contactos previos del lector.

### ***Historia, discurso, autor***

El relato o narración contiene dos elementos, la *historia* y el *discurso*. La primera suele ser denominada fábula o argumento (en el caso fílmico, abunda hasta la extenuación el término *diégesis*), y el segundo constituye lo que consideramos la trama, entendida en un sentido amplio y no meramente escénico: el tejido de la narración, la manera en que se urden los lances narrativos, en cierta medida, lo que los teóricos de la narrativa secuencial estadounidense llaman el *storytelling*. En la historia se suceden acciones y acontecimientos, desarrollados en virtud de unos *existentes* (personajes y escenarios). La historia no tiene autonomía respecto al relato, y Sánchez Noriega nos recuerda que, por ejemplo, la verbalización del argumento de una película deviene en relato paralelo. Lo interesante es que Borau como escritor sigue el mismo hábito que como guionista-cineasta: centrado en sus personajes, potencia siempre la historia (que deviene de las actitudes de éstos), en detrimento del discurso, de la trama, en la que de hecho en ocasiones se permite practicar una desprejuiciada ausencia de clausura del relato, sea en sus líneas secundarias, sea por mostrar los argumentos *in media res*. Eso sí, cuando en algunos cuentos (como “Peña de dos” o “Maldita nevada”) remata y clausura, lo hace con la efectividad de subrayado propia de una narración fílmica clásica.

Con relación a esto, especialmente a cómo Borau combina el argumento con la trascendencia dada a los personajes, recordemos su artículo “Aparente levedad”<sup>183</sup>, escrito con motivo de los 150 años del nacimiento de Chéjov, donde hacía una reivindicación del argumento –no a la trama– como elemento consustancial al relato literario, siempre en estrecha relación con sus protagonistas:

*“El argumento supone, junto al costumbrismo, algo así como la bicha negra para los partidarios a ultranza del ruso [pero] (...) si pensamos que, bien mirado, su aparente levedad no se apoya principalmente, según proponía él, en un proceso*

---

<sup>183</sup> BORAU, José Luis: “Aparente levedad”, en diario *El País*, 21 de agosto de 2010.

*incansable de lima y depuración –menos es más, etcétera-, sino también, y sobre todo, en centrar el relato en la situación en que se encuentran los personajes más que en las consecuencias (...) [De no ser así,] Stendhal y su epígono Baroja, campeones de la acción por la acción, quedarían ante nuestros ojos como escritores atropellados” .*

En el discurso, lo que tratamos son los “procedimientos o las estrategias de la narración”. Lo interesante es que la narratología pone especial énfasis en que el discurso es diverso e incluso divergente en función del medio de expresión y los códigos que corresponden a ese medio; pero una de las cualidades características de los escritores en las últimas décadas es precisamente la concurrencia de estrategias narrativas entre literatura e imagen fílmica, como la misma crítica literaria se ocupa de airear con frecuencia, a veces de forma laudatoria (o de intención promocional solapada) y otras de manera denigradora. En un caso como el de Borau, cineasta que escribe, y además guionista que se emplea especialmente en el desarrollo de las dimensiones escritoras de la imagen, estas concurrencias son muy significativas.

Lo que sí es comúnmente aceptado es el hecho de que las estructuras de construcción del relato en casos como la ficción novelesca o cinematográfica son muy cercanas. Y que la vieja dicotomía del *contenido* y la *forma*, trasladada a *historia* y *discurso*, ya hace tiempo que se reconceptualiza y se establecen relaciones complejas y de interdependencia entre ambos elementos, poniendo en valor la fábula o la trama en función de cómo determinen una u otra el resultado final. Esto, que si no se expresase de manera académica sería casi una cuestión perogrullesca, se reviste de importancia al recordar la concepción de realismo, de literatura testimonial y de narración *con mensaje* que ventilábamos antes al referirnos al contexto generacional de Borau y sus contactos con la literatura española de mitad de siglo XX, habida cuenta de que, como hemos expuesto, el realismo de Borau ni se preocupa de los mensajes, ni admite fórmulas formales prefabricadas. En sus cuentos, el realismo lo mismo admite ironía, que naturalismo atroz, que juegos con tópicos de códigos de género fílmico que son empleados y parodiados al formularse literariamente (como sucede en “La tecla debida”, un artefacto con tintes de ciencia-ficción, y por cierto, uno de los cuentos menos logrados de su autor). En suma, una posición destacadamente *funcionalista*.

Y del relato y el discurso, pasamos a la consideración del proceso narrativo, tal y como establece Chatman <sup>184</sup>. Lo que se enuncia, la narración, está definida por la figura del *narrador* y la del *autor implícito*, una distinción que en el caso de la literatura de Borau va a revestir una especial importancia. Por otra parte y en un principio, autor implícito y *autor explícito o real* vendrían a ser lo mismo en el caso de la Literatura, pero siempre hay matices y excepciones. Borau, frecuentemente, es una de ellas, y de manera siempre discreta e invisible, siguiendo la constante de su necesidad de transparencia ya enunciada en el caso de su cine, hace sospechar en más de un cuento sobre la autoría del mismo. Ya en su primer cuento, “Arituyena”, escrito cuando tenía veintipocos años, el discurso era contado desde perspectivas y estrategias difíciles de determinar, y lo mismo ocurre frecuentemente con algunas de sus obras más conseguidas, como “Otarios” o “Reina a perra”.

Además, hay que recordar que el autor real, en el caso del cine, es solo una convención de cara a la promoción o catalogación de las obras, ya que una película no es de un director, sino de un equipo, en el que, por de pronto, la propia legislación en materia de propiedad intelectual ya señaló hace más de medio siglo que hay al menos tres *autores*: el director, el guionista y el músico, y desde entonces braman las reivindicaciones de directores de fotografía y directores de arte para ser incluidos en la misma categoría. Este hecho, en la obra literaria de Borau, tiene una especial dimensión, como veremos, puesto que los rasgos de estilo, a pesar de ser comunes de una a otra obra, modifican su forma de empleo de manera incluso arbitraria.

El autor implícito es la sombra de autor real, es el enunciador de la historia, el que construye las estrategias, articula el tiempo, introduce personajes y otros narradores internos,... Lo interesante en la narratología es que se establece que este autor implícito, cuyo rastro puede reconocerse de un texto a otro (sinónimo de lo que comúnmente denominamos *rasgos de estilo*), se relaciona con un *lector implícito*, porque se parte de la idea de que comparten el sistema de valores que se despliega en el texto. Habría que añadir aquí que dichos valores no son solo intelectuales, sino formales, ideológicos, etc. El lector implícito es el intermediario entre el autor implícito y el *lector real*; pertenece a la esfera del primero, y éste le habla para que la información llegue al segundo,

---

<sup>184</sup> CHATMAN, Seymour Benjamin: *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus Ediciones, Colección Humanidades, Serie Teoría y crítica literaria, Madrid, 1990. Traducción de *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (1978) por María Jesús Fernández Prieto. Pág. 162.

de modo que el lector real, el final en el proceso, aplicará también un proceso de decodificación respecto a la información que el lector implícito le proporciona. Cuando leemos los cuentos de José Luis Borau, el lector implícito es quien más trabaja, puesto que la libertad que el escritor otorga a los personajes para definir sus actitudes y moral a través de sus acciones nos obliga a un esfuerzo de identificación o rechazo en mutación constante.

### ***Narrador, narración, diégesis***

El *narrador* es la voz de quien cuenta la historia. Entendemos que, en mayor o menor medida, forma parte del mundo interno del relato. Por ello, no puede acceder al lector implícito, y sobre todo a trasladar a través de éste la información al lector real, si carece de un esquema o modelo comunicativo. Este modelo comunicativo es lo que se denomina el *narratorio*, que en el cine incluye, por ejemplo, los códigos narrativos de género; son pautas tanto estratégicas como temáticas-icónicas para suscitar la colaboración de los receptores, incentivar su participación en el proceso. En el caso del narratorio, hay que señalar que Borau es enormemente ecléctico en su uso, y al tiempo mantiene las estrategias icónicas no solo de uno a otro relato, sino de un medio a otro. Recordemos por ejemplo el escenario familiar de los guardeses del relato “Jonás”, que podemos trasladar a la película *Furtivos*, o la tienda de juegos que aparece en el relato, que recuerda el *tippi* de uno de los protagonistas de *Tata mía*.

Respecto al narrador, se diferencia siempre entre *voz narrativa* o enunciador y punto de vista o *modo narrativo*; aunque esa atribución etimológicamente parezca a la inversa –ya advertimos que la narratología es dada a estas confusiones–, la primera se maneja desde el discurso, y el segundo, desde la historia. Sánchez Noriega<sup>185</sup>, apelando a Chatman, explica que “*el punto de vista es el lugar físico o la situación ideológica u orientación concreta de la vida con los que tienen relación los sucesos narrativos. La voz se refiere al habla o a los otros medios explícitos (...) el punto de vista no es la expresión, solo es la perspectiva con respecto a la que se realiza la expresión*”.

Hay que detenerse en ello porque, en el caso de Borau, las cuestiones que afectan al narrador son determinantes en un alto grado. Sánchez Noriega hace una exposición, que tiene un gran valor de síntesis, respecto a cómo se

---

<sup>185</sup> De aquí en adelante, las referencias al texto de Sánchez Noriega y su esquema que aprovechamos pueden localizarse en SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: op. cit., pág. 85 y ss., hasta 110.

invierten las posibilidades de identificación de ambos actores, según trabajemos sobre un texto literario o fílmico, y sin embargo, ante los textos cuentísticos de Borau, veremos que lo literario no obedece a esas pautas de manera normativa: voz y modo en literatura significan una voz “inequívoca” (“tiempo y persona identifican quién habla”) y un punto de vista que puede no ser evidente, mientras que en el cine ocurre al revés, ya que quien cuenta la historia, salvo que se apele a una voz en *off*, puede no comparecer nunca, mientras que es la imagen misma la que expresa continuamente el punto de vista. En el cine de Borau, y esto es casi un tópico, la invisibilidad a la que antes aludimos no afecta solo a la voz, sino también al modo, por el escrúpulo del cineasta por construir la puesta en escena de forma transparentemente clásica, casi como empleando una lógica impersonal inevitable. Y en su literatura, existen frecuentemente vacilaciones –o más bien ocultamientos intencionados- que implican una voz narrativa ambigua, y los puntos de vista son de hecho elementos de articulación, como en sucesión de situaciones y perspectivas, que orientan al lector por encima, o de forma más activa, que la voz narrativa.

Otra dimensión del papel del narrador tiene que ver con el tipo constitutivo de narración, un asunto que viene mareándose desde la Antigüedad Clásica, con Platón y Aristóteles a la cabeza. Platón ya planteara, en su *República* tan discutible –por razones que ahora no vienen al caso, pero que Nietzsche analizara y criticara de manera rotunda en sus últimas obras, los opúsculos de 1888 a partir de *El ocaso de los ídolos* (Götzen-Dämmerung)-, las dos grandes posibilidades de identificación del narrador en función de la tipología de lo narrado: *mímesis* y *diégesis*. La primera obedece a una idea de la narración que se sostiene sobre una mecánica aparentemente impersonal, con unos hechos y unos diálogos que la hacen evolucionar. La segunda, la *diégesis*, tiene que ver en realidad con los modos de antaño, con la tradición épica –origen de la literatura en términos narrativos y no líricos-, y precisa del vate que cuenta la narración. Sobre esta separación, que ofrece más bien terrenos desde los que explorar, los diferentes ensayistas han ido amplificando lecturas y aplicaciones, y así en el sentido cinematográfico se ha hecho común el uso de la distinción del gran David Bordwell entre narración mimética y diegética, y en el de la literatura, desde fines del XIX, uno de los grandes debates se encuentra en las opciones que el escritor tiene entre lo que, como cita Sánchez Noriega, Henry James llamaba el *telling* y el *showing*.

A ello añadamos que, según la tradición cultural o el marco sociohistórico desde el que se trabaja, en el sentido literario el *contar* y el *mostrar*

pueden tener múltiples condicionantes. Remitimos, como ejemplo, a lo que en hemos comentado en un capítulo previo respecto a las literaturas árabes o la nipona. Borau aparenta ser un claro adalid del *showing*, del mostrar, de la mimesis. Esto sin embargo no es óbice para que recalque en algunas de sus narraciones más logradas, como en “Bendita nevada” o en “Micomicona y el gato” (de forma explícita) o en “*So long, pequeña!*” (de forma implícita), la capacidad para contar, pero siempre adherida al hecho de que los protagonistas en estos casos son narradores en primera persona, de naturaleza intradiegética.

En cuanto a lo que denominamos *la voz narrativa*, no se trata de apuntalar una personificación, sino que se alude a los mecanismos del autor implícito; Genette <sup>186</sup> explica las funciones que ejerce esa voz, como son la netamente narrativa, la de control del relato, la comunicativa (narratario) y la testimonial e ideológica (narrador como comentarista de la acción). Borau apuesta siempre por mantener la comunicativa, e infravalora la testimonial y la de control.

Aunque estas funciones se ejercen más claramente en la literatura, David Bordwell destacó en su momento que también en el cine se ejercen. El estilo de la narración fílmica clásica parece eliminar todo comentario, pero el narrador y su voz comparecen siempre, de manera personalista y con su narratario correspondiente, a través de los códigos narrativos, tan marcados en un medio industrial y de recepción de masas como es el cine. Cuando escribe, Borau, como cuando filma, aboga por la función de la dimensión plástica, la de la imagen, por encima de la profílmica (elementos tangibles como los decorados), o la del montaje (o cómo se articulan narrativamente las unidades del relato).

Genette señala tres elementos de la voz narrativa; el primero es *el tiempo de la narración* (posterior, anterior, simultáneo o intercalado), que curiosamente solo puede ser subvertido por la fragmentación, obteniendo una especie de *plataforma narrativa en un momento cero*, que es precisamente uno de los logros literarios de algunos de los cuentos de Borau. El segundo elemento es el *nivel narrativo*, partiendo de que hay historias que se narran en un nivel, y otras en las que se desarrolla un segundo, a costa de introducir dentro otro relato; “*un relato metadiegético con narrador intradiegético*”. Aquí Borau se aleja de cualquier clase de experimentación, tipo metalepsis o trasposición temática. Y el tercer elemento de la voz es *la persona*; el plano del narrador es extradiegético y el de los personajes intradiegético; curiosamente, Borau parece jugar, tal vez de

---

<sup>186</sup> GENETTE, Gérard: *Nuevo discurso del relato*, Ediciones Cátedra, Colección Crítica y estudios literarios, Madrid, 1998. Traducción de *Nouveau discours du récit* (1983) por Marisa Rodríguez Tapia.



forma inconsciente, con posibilidades de sus personajes como narradores extradiegéticos. Borau es riguroso como escritor, y su narrador extradiegético le da a los intradieгéticos la categoría de personajes; pero sus personajes, igual que en sus películas, definen la narración por sus acciones, y en ocasiones lleva aparejadas fisuras en el muro de separación.

Aquí se produce una maniobra interesante en los modos de narrar de Borau: la ambigüedad, detectable en dos sentidos. El primero: en lo autobiográfico hay siempre un narrador intradieгético, pues todos los componentes corresponden a un personaje, pero Borau, que emplea con asiduidad el relato en primera persona, juega a la falsa autobiografía constantemente, especialmente en sus relatos de tema estadounidense –my significativamente, su cuarto y último libro, *Cuentos de Culver City*, donde casi todos los relatos ya habían sido publicados en los previos, aparece con la justificación de recopilar sus historias “americanas”. Segundo sentido de la ambigüedad: el narrador intradieгético puede comparecer de dos formas en el relato, como homodieгético (personaje dentro de la historia que participa, incluso narrador autodieгético), y el heterodieгético (el que cuenta algo secundario y no actúa, lo cuenta desde un prólogo o un *off*); ésta es una parcela compleja en la obra literaria de Borau, que no en su cine; en la primera se da muy a menudo la indeterminación con el narrador heterodieгético, y es difícil distinguir su función. Tal vez porque una diferencia importante es que el extradiegético crea las leyes del mundo de ficción y es anterior al relato, y el intradieгético está sometido a esas reglas; en el cine, los intradieгéticos a veces acceden a información de forma estructuralmente burda, algo que sabemos que Borau se cuidaba mucho de cometer, y que explicaría que en sus cuentos se acentúe en los personajes su bloqueo al acceso de información, sobre el mundo y sobre sí mismos.

En cuanto al *modo narrativo o punto de vista*, demostración de que el narrador es quien percibe la historia y la perspectiva desde donde él se relaciona con los personajes, es otro aspecto en la obra literaria de Borau, porque muchos de los arranques de sus relatos son engañosos, el discurso parece transcurrir en una dirección y se modifica abruptamente, y con ello realiza cambios de escenario y de textura dramática. Dentro de las tres interpretaciones que pueden hacerse del modo narrativo (literal o visual, figurada o cognitiva, metafórica o epistémica), la segunda, que afecta a lo que saben los personajes dentro de la historia, reviste especial importancia en el caso que nos ocupa. En la cognitiva existen categorías de focalización cero,

interna y externa; la narrativa de Borau obedece sobre todo a la primera (narrador omnisciente, transparencia narrativa), pero en numerosas ocasiones tiende de forma extrema hacia la externa u objetiva: el narrador sabe menos que el personaje. Significativamente, a esa interpretación se la conoce como “conductista”. Hay relatos de Borau, como el infravalorado “Sabatina”, que son modélicos al respecto.

Y cuando Borau practica la focalización cero, lo hace muy intencionadamente, porque le aplica lo que Gaudreault y Jost <sup>187</sup> llaman la “omnisciencia editorial”, que implica comentarios, cuando no valoraciones. El relato “Cordero pascual” es un ejercicio constante de esta omnisciencia, llegando incluso el narrador a introducirse con detalle en los sueños del protagonista, dando a entender sus causas y efectos.

En este sentido, es relevante lo que Jost mantiene sobre las concomitancias entre cine y literatura, puesto que señala dos funciones, *saber* y *ver*. Lo visto no es lo mismo que lo sabido, y así en cine existe focalización, pero también ocularización (ver, pero no saber), algo que tanto en la literatura como en el cine de José Luis Borau es denominador común, entre los personajes y entre los espectadores.

Hay muchos otros aspectos narratológicos que podríamos abordar, aunque creemos que con respecto a la obra de Borau hemos mencionado los más destacables, y los hemos comentado. No obstante, aún queremos apuntar algunos detalles sobre sus usos como escritor, que pensamos que demuestran que, en contra de lo más repetido por la crítica del momento, ni era un escritor cinematográfico metido a redactor, ni tampoco escribía, como le gustaba simular, por pura intuición. Su narrativa está concebida de manera bastante cerebral, lo que demostraba con la constante corrección y reescritura de sus textos; en los últimos meses estaba trabajando en una edición de sus *Cuentos completos*, que iba a publicar la editorial palentina Menoscuarto.

Como decimos, veamos brevemente algunos aspectos más. En cuanto al tiempo del *discurso* y de la *historia*, Borau era un escritor que seguía un orden de relato lineal, pero trufado de digresiones o fragmentaciones (a través de los recuerdos de los personajes o de los cambios de escenario), desplazándose en el tiempo a veces sin previo aviso y con cierta confusión, algo propio del tiempo cinematográfico. Incluso llegó a ensayar posibilidades narrativamente complejas como la prolepsis (el *flashforward*) en “La tecla debida”, o las

---

<sup>187</sup> GAUDREULT, André / JOST, François: op. cit., págs. 26 y ss.

analepsis en el relato “Arituyena”. También merece reseñarse que en la relación entre *historia* y relato, una de las operaciones frecuentes según Genette es el *sumario* (resumen o recapitulación), donde el relato condensa la historia, por lo que su tiempo es menor, es la narración prescindiendo de descripciones (tiempo suspendido) y escenas (coinciden con los diálogos); pues bien, Borau tiende a esa fórmula sumarial, a veces dando la impresión de haber ejecutado un esbozo de la historia, pero corrigiendo nuestra impresión antes del final para advertir su intención original. Véanse cuentos como “Pira” o “Visita de Gallo”. Una variante, la *escena*, donde coinciden relato e historia merced a la construcción por medio del diálogo, es una técnica propia del neorrealismo literario. Demostrando su grado de independencia, y a pesar de provenir de la generación que provenía, Borau nunca la practicaba.

Por último, queremos destacar cómo Borau, cuando fue ganando confianza como narrador, y especialmente en su tercer libro, el volumen *El amigo de invierno*, ya ensayaba recursos complejos, como el relato iterativo (un concepto basado en la categoría de *frecuencia* de Genette): la reiteración supuesta de un gesto o acción que es recurrente en el personaje. Buena parte de la estructura temporal de la novela corta *El amigo de invierno*, tal vez su mejor obra, está articulada de esta forma. Y es que Borau, cineasta clásico, quiso aplicar estéticas semejantes a ámbitos creativos diferentes, pero no por ello dejó de aplicar el funcionalismo en el que siempre creyó, desde el tiempo de sus artículos sobre urbanismo. Prueba de ello es que él, cineasta de modos clásicos, en su literatura huye constantemente de la simultaneidad, quizá porque creía, como escribiera Georges Bluestone, que “*la novela proporciona la impresión de espacio avanzado de un punto a otro en el tiempo (la transformación del espacio), mientras que la película da la impresión de tiempo yendo de un punto a otro en el espacio*”.

### ***Aproximación crítica de muestra representativa***

Estos son, en esencia, los mimbres con los que componer una aproximación narratológica a la obra cuentística de Borau. La primera cuestión que queríamos ventilar ahora tiene que ver con la elección de este formato narrativo por parte de su autor; según nos consta, el agente literario que Borau tuvo en sus últimos años de vida, José Verdes, le insistía en que se atreviese a

ensayar la escritura de una novela <sup>188</sup>, algo que al parecer puede que estuviese intentando un año antes de su defunción, según confesó en la entrevista realizada por Jesús Angulo y Antonio Santamarina, pero que es muy posible que no hubieses pasado de un simple planteamiento intelectual. Ya hemos mencionado que Borau escribió una novela siendo universitario, que destruyó. No intentó de nuevo esa posibilidad, y los requerimientos de su agente, probablemente estuvieron guiados por la necesidad de atender el equivocado pero omnipresente criterio según el cual los lectores prefieren las novelas a los libros de cuentos. Un error perpetuado durante décadas, a pesar de su evidente falacia: los que prefieren las novelas son los editores, por razones diversas de naturaleza mercantil.

Por tanto, podríamos pensar que Borau escribe cuentos porque sus borradores de guiones se adaptaban mejor a este formato; no obstante, cuando empieza a escribir originalmente para la literatura, persiste en esta fórmula. Consideramos que lo hace porque era su *ratio* natural como escritor, y por la misma razón que hemos encontrado aducida recientemente por otro escritor. Aunque pueda resultar algo chocante, dada la diferencia de perfil literario, viabilidad e intenciones, traemos a colación aquí un narrador muy diferente para abordar esta cuestión. Se trata de Stephen King, el conocido y exitosísimo escritor de novelas de terror y suspense, sin discusión el autor de obras más leídas y vendidas de la literatura estadounidense de las últimas décadas. Pues bien, en el prólogo a su recopilación de relatos *Todo es eventual* (2002), titula el texto “Un arte por desaparecer”, y en él se explaya sobre la paulatina e imparable desaparición de determinadas maneras de narrar, como el teatro en verso, o la radionovela <sup>189</sup>:

*“En mi opinión, escribir radionovelas es un arte perdido. Hemos perdido la capacidad de ver con los oídos, una capacidad que antes poseíamos. Recuerdo los días en que oías a algún empleado de la radio golpetear un trozo de madera hueca con los nudillos... y veías con absoluta claridad a Matt Dillon entrando en el bar de Long Branch con sus botas polvorientas. Pero se acabó. Esa clase de imaginación ha pasado a la historia”.*

---

<sup>188</sup> Así lo hemos sabido tanto a través de él como de Begoña Quintana, la secretaria de Borau cuando desempeñó la Presidencia de la Junta Directiva de la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

<sup>189</sup> KING, Stephen: “La práctica del arte (casi) perdido”, prólogo a su libro de relatos *Todo es eventual. 14 relatos oscuros*, Editorial Mondadori, Barcelona, 2003. Edición española de *Everything is Eventual* (2002), traducción de Bettina Blanch. Pág. 12.

Del mismo modo, explica que la costumbre de escribir cuentos también está en retirada, y sin embargo él no prescinde de la costumbre de escribirlos, porque no renuncia a la posibilidad de hacerlo, ya que cada formato permite desplegar una clase de imaginación que no puede ser sustituida por otra. Si pensamos en ello, las películas de José Luis Borau están diseñadas según un esquema narrativo que, al margen de la extensión temporal, responden a la estructura de relatos (la concreción) más que a la de novelas (la digresión).

Veremos ahora algunos de sus relatos, siguiendo el orden que nos demande la asociación de sus elementos más relevantes de uno a otro, tratando con ello de ejemplificar sobre las posibilidades, rasgos, temas e influencias que los caracterizan. La primera obra de ficción conocida de José Luis Borau no es otra que un cuento, como ya hemos referido en otro capítulo de esta tesis: “Arituyena”. Sánchez Vidal, que cuando publicó su libro sobre el cineasta aragonés no podía imaginar que quince años después éste iniciaría su andadura como escritor de relatos, define “Arituyena” en términos devenidos de lo que eran las características típicas de los escritores de nuestro realismo social de mediados de siglo, y no vacila en marcar los notables defectos de falta de dominio narrativo:

*“Esta breve narración comienza con la muerte del protagonista, Arituyena, cosido a cornadas por un toro contra la persiana metálica de una tienda en el encierro de Pamplona. A partir del serrín manchado de sangre que han echado en la calle para que no se resbalen los mozos, se reconstruye –en una especie de flash-back- su vida de requeté en la guerra civil, de estudiante de medicina en Zaragoza y su conflictiva actitud frente a las mujeres. El relato, construido de forma muy ceñida y precisa, se deslucce por un estilo conscientemente desaliñado, en parte porque se supone atribuido a los mocetones que conocían a Arituyena y lo evocan generando el relato a borbotones, y en parte por la búsqueda de esa impasibilidad narrativa a lo Baroja, que desemboca en una cierta estolidez”* <sup>190</sup>.

El relato será años después versionado por su autor para su inclusión en *El amigo de invierno*, donde aparecerá ampliado y transformado según parámetros de densidad y significación acordes con las cualidades de su carrera

---

<sup>190</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Borau*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1990. Pág. 21.

fílmica. Bernardo Sánchez Salas hace un certero análisis del mismo en su monografía sobre los últimos años creativos de Borau:

*“La reescritura amplía zonas del relato que la falta de libertad de expresión o la corta experiencia literaria de los inicios no alcanzó a cubrir: detalla los previos a la cogida mortal (la compra del Diario de Navarra), se detiene en las razones de la pérdida de la fe de Arituyena y, sobre todo, desarrolla y lleva hasta sus últimas consecuencias las relaciones de Arituyena con las mujeres. Es en este punto donde la revisión consigue una máxima ganancia. La abulia, digamos, que el Arituyena de 1952 demostraba hacia el género femenino le conduce ahora a los burdeles y más tarde a su trato sexual con una “rubia teñida, alta y espléndida de carnes”, Conchita, conocida por la “Strudebaker”, cajera de una Cooperativa de Funcionarios Cristianos y querida de un estraperlista. La “Strudebaker” se convertirá en una víctima de la inanidad brutescas de Arituyena. Muestra de ellos son dos pasajes terribles – impensables de contar en 1952- en los que los que un Arituyena ya desfondado existencialmente, intenta a la desesperada una mezcla de placer y de desquite universal (...) Creo que son dos de las escenas más agónicas y desesperanzadas que haya escrito nunca Borau sobre la insatisfacción del ser humano”* <sup>191</sup>.

### **Algunas camisas de once varas**

Tras el largo paréntesis, como ya hemos avanzado, el libro con el que José Luis Borau inaugura su carrera como escritor de cuentos se llama *Camisa de once varas*, y viene justificado por un preludio, que alude al famoso dicho, por el que se desaconseja al neófito el introducirse en un nuevo medio sobre el que no tenga pericia. Las once varas son once relatos, tomados algunos de ideas y borradores de guiones, que en manos del autor se convierten en reformulaciones literarias.

El primero de ellos es “Sabatina”, donde se emplea como escenario uno de los espacios literarios más recurrentes de la obra de Borau: los hoteles. Es un texto bastante breve, que además sorprende en el primer libro de relatos de este autor, ya que abre el volumen, y lo hace con una técnica narrativa inusual en él. A lo largo de unas pocas páginas se nos cuenta cómo llega al hotel un hombre misterioso, atemorizado, que alquila habitación pero exige al botones que revise la misma para estar completamente seguro de que no hay nadie oculto. Esta desconfianza se extiende a la ubicación de la estancia, que hace cambiar al

---

<sup>191</sup> SÁNCHEZ SALAS, Bernardo: *José Luis Borau. La vida no da para más*, Ediciones Pigmalión y Semana de Cine Experimental de Madrid –con el patrocinio de Fundación Autor (SGAE)-, Colección Lumière, Madrid, noviembre de 2012. Prólogo de Soledad Puértolas. Págs. 183-184.

repcionista para evitar la proximidad del suelo de la calle o cualquier otra asechanza de acceso al interior del cuarto. No contento con ello, al poco ruega al recepcionista nocturno, así como al portero de mantenimiento, que vive en el sótano, que duerma con él alguno de los dos para poder estar seguro de que no le ocurrirá nada. Ante la negativa de éstos, se instala en un sofá del bar, sito junto a la recepción, en pijama y con una manta, rogando al recepcionista que vigile. Lo interesante es que la historia concluye cuando éste, que descabeza un sueño unas pocas horas, advierte que ha amanecido, y cuando las limpiadoras y él irrumpen en el bar para despertar al huésped, encuentran su cadáver, sin signos de violencia.

Es una técnica, como decimos, inusual en Borau: el relato *in media res*. No pensemos que se trata de una historia de misterio, que es a lo que induce en algunos momentos, como también lo hace en otros para que consideremos que se trata de una comedia. Nos remite, en un modelo narrativo muy propio de Hemingway, precisamente a una versión muy libre de *The Killers* (Los asesinos), uno de sus más famosos cuentos.

El relato de Hemingway, uno de los casi cincuenta que escribió <sup>192</sup>, y que por desgracia dejó de hacer para pasar al terreno de las novelas, ha constituido una pieza mítica entre los cinéfilos del cine clásico americano. En 1946 lo adaptó al cine Robert Siodmack como *Forajidos* (*The Killers*), con guion de Anthony Veiller, y lo mismo hizo en 1964 Don Siegel como *Código del hampa* (*The Killers*), con guion de Gene L. Coon. Hay que explicar ya, para quien no lo conozca, que *The Killers* es uno de los casos más depurados del estilo hemingwayiano, si es que merece bautizarse así, ya que Hemingway, como gran promotor de sí mismo, supo apropiarse de un modo de narrar que era común entre los escritores y novelistas cercanos a la Prensa de los años 20 y 30 estadounidenses: en el mismo saco cabrían James Thurber, Dorothy Parker, Ring Lardner, Daymon Runyon y un largo etcétera, e incluso, en cierto modo, la epigonía de Scott Fitzgerald, ahora sí, un literato con todas las letras.

En *The Killers* se narra cómo una noche dos individuos de aspecto mafioso llegan a una estación de paso, toman un tentempié y preguntan por un hombre, al que llaman “el sueco”. El barman disimula y responde que no le conoce; cuando llegue un parroquiano habitual, los dos hombres, los *killers*, les maniatarán y se irán a buscar al sueco al hotel, con la intención (suponemos) de matarlo. La atención pasará entonces a los dos rehenes, y su incapacidad para

---

<sup>192</sup> Recogidos en *Los cuarenta y nueve primeros cuentos* (*The Fifth Column and the Fift Forty-Nine Stories*, 1938), quizás su mejor obra.

retrasar lo inevitable, que no alcanzan a comprender. La versión en cine de Siodmack, como la de Siegel, aprovechará el cuento en sus primeros minutos como excusa argumental para imaginar, en narraciones cuajadas de *flash-backs*, la razón de esa muerte inminente.

Hay que recordar aquí que Borau, sin haber escrito ningún ensayo sobre Hemingway ni nada semejante, pertenece a la primera generación literaria que manifestó interés por la generación perdida americana, que interesaba vivamente a escritores como Ignacio y Josefina R. Aldecoa o Carmen Martín Gaité, que fueron amigos suyos de juventud y de senectud. Pero además es que Hemingway fue uno de los pocos escritores a los que Borau entrevistó en su carrera periodística, como atestiguó ante Sánchez Vidal y ante Carlos F. Heredero en sus correspondientes estudios. Y veamos qué declara cuando sus más recientes entrevistadores le recuerdan una antigua entrevista <sup>193</sup>:

*“- Y cuando se le pregunta acerca de las obras literarias españolas que usted llevaría a la pantalla, afirma que, de las clásicas, cualquier novela picaresca, mientras que de las actuales se decanta por El fulgor y la sangre, de Ignacio Aldecoa, y por La mujer nueva, de Carmen Laforet. ¿Nunca tuvo oportunidad después de llevar ambos textos a la pantalla?*

*- No. Ni las hubiera llevado. No sé por qué dije eso. Me imagino que para demostrar que estaba al día, porque ambas novelas eran de reciente publicación. Si hay algo que deteste en cine hoy en día, son las adaptaciones.*

*- Y de las extranjeras, se decanta por Fiesta, de Hemingway. Curiosa elección, en su caso, que ya había entrevistado al escritor para el Heraldo de Aragón y que quizás recordó ese dato a la hora de proponer la adaptación de su obra.*

*- Digo lo mismo. Fiesta es, junto a sus cuentos, la obra que más me gusta de Hemingway, gracias en buena parte a los diálogos. Me molesta que aparezca un torero, pero nada más. Luego, en Estados Unidos, me di el gustazo de que otros escritores americanos pensaban justo como yo. Los diálogos de “Papa” eran formidables. Basta recordar los de la primera escena de Forajidos, que en sustancia es el cuento “The Killers”*

No nos parece, por tanto, tan aventurado establecer este correlato entre un cuento y otro; la sabatina y los muchachos que beben en la calle, allá fuera, son claramente una distracción, un elemento gratuito que sirve para alejar la atención sobre la cuestión principal, que creemos que se resolverá tal vez

---

<sup>193</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: *Borau: la independencia como obsesión*, Edición del Festival de Cine Español de Málaga –con el patrocinio del Ayuntamiento de Málaga-, Colección Biblioteca de Cine en Español, nº 1, Málaga, abril de 2011. Pág. 92.



incluso con cierta comicidad. Pensamos que la amenaza posible vendrá de esos borrachos que entrarán por la puerta, y que impiden al portero del hotel alejarse para acompañar al huésped. No es así. La amenaza no sabemos de dónde procede ni cómo se ejecuta, pero finalmente lo hace. Y sucede sin explicación final, y aún más, sin clausura del relato, sin una voz omnisciente, o una estrategia que permita conocer al menos los antecedentes del misterioso personaje. Tal y como estableció Hemingway en su texto de referencia.

El siguiente relato importante es “Peña de dos”, que constituye sin duda uno de los más perfectos escritos nunca por Borau, y del que cuestionamos, por su estructura, que tuviese un origen fílmico claro. De hecho, en él practica cierta forma de virtuosismo respecto a su clausura, menos habitual de lo que a veces se le atribuye <sup>194</sup>.

Dos hombres en el margen de la ancianidad coinciden en la madrileña plaza de toros de Las Ventas, donde se está celebrando un concierto musical de un artista para adolescentes. Uno aborda al otro y se le identifica como el amigo de infancia del hermano mayor del segundo; ambos parecen estar allí acompañado a sus respectivas nietas. Intercambian sus números de teléfono y se despiden. Horas después, en mitad de la madrugada, el segundo recibe la llamada del primero, que está desesperado porque no encuentra a su nieta, y le ruega que le deje ir a su casa para que se organicen la búsqueda. Cuando llega, le confiesa que eso ya lo ha solucionado, y pasa a describirle una terrible estampa vital: está solo en la vida, su familia le desprecia, y necesita donde alojarse. Su nuevo amigo le termina llevando a la casa abandonada de su pueblo, y con frecuencia acude allá para ayudarle a instalarse. Va creciendo así una amistad que terminará de forma trágica cuando una mañana, al llegar a la aldea semiolvidada, encuentre su cadáver, devorado por perros cimarrones. Cuando quiera comunicarlo a la familia de éste, llamando al teléfono que le dio al comienzo del relato, se encontrará con que éste corresponde al número de una autoescuela.

---

<sup>194</sup> Así en ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: op. cit., pág. 141, donde al entrevistar a Borau afirman que “*podría hacerse una espléndida antología con algunos de sus cáusticos finales*”. Siendo una cuestión circunscrita a una considerable subjetividad, creemos que las formas de clausurar los relatos en el Borau escritor son mucho menos contundentes que las que se advierten en sus piezas cinematográficas, y aventuramos que ello se debe a que su afán por las lógicas del realismo le coartan un tanto a la hora de establecer efectos tan sugerentes como la justicia poética, la lectura ejemplarizante o simplemente una ironía que cierre categóricamente no solo la historia, sino sus posibles conclusiones intelectuales.

“Peña de dos” está escrito con una capacidad inusual de concreción; los escenarios se perfilan con un par de detalles, la narración evoluciona de manera ordenada y cronológica, lineal, junto con la progresión de las motivaciones de los personajes, que casi no se describen, pero se *ven*. Hay una gradación en los afectos del protagonista, y una serie de temas apuntados, que avanzan cada uno en paralelo (la vejez, la amistad, la confianza) sin cruzarse ni estorbarse, contribuyendo en todo momento a la transparencia del relato, a la consecución de las escenas imprescindibles, y a la reiteración de escenarios caros para el narrador, como el del pueblo deshabitado.

El siguiente, “Tiburón”, es un apunte emocional, en el que Borau parece jugar al autobiografismo, mezclando su experiencia americana con esa constante que se repite mucho en su obra cuentística: la de la iniciación sentimental. El protagonista, español, recuerda cuando siendo joven vivió en Estados Unidos por un tiempo con su hermano, que estaba instalado allí con una novia americana. En el relato se describe solo como cogen un *ferry* y, mientras su hermano está ocupado en el interior del buque, él y su cuñada observan el paisaje marítimo, y con una alegre música de fondo que hace bailar a algunos pasajeros, ella le besa. Aquí no hay casi referencia física alguna, esta vez se trata de un simple beso, que sin embargo se contextualiza doblemente. El tono nos recuerda la levedad y el *charm* de un Fitzgerald, solo que en esta ocasión sin lectura alguna, sin capacidad de interpretación ni de extrapolación racional; un cuento de la era jazz vaciado desde el interior.

El caso de “El interfecto” es muy diferente; el relato apareció como la aportación de Borau a la antología *Cuentos de cine*, y recoge muchos elementos temáticos que luego compartirán otros relatos, como *El amigo de invierno*: el ambiente provinciano, el clima represivo, el tedio o el miedo característicos de la España de la postguerra... En “El interfecto”, el propio título ya supone un juicio de valor sobre la sociedad española de entonces, y la miseria descrita es aún más pavorosa si se la aplicamos al protagonista, que no es observado ni en primera persona ni de forma directa, sino a través de los testimonios del pueblo, recogidos de forma indirecta una vez se conoce su sórdido final, lo que potencia el aislamiento de la víctima. Un hombre huido de la justicia, probablemente por estar buscando por sus actividades durante la Guerra Civil para ser juzgado en la Causa General, vuelve a su aldea, donde es acogido secretamente por su antigua pareja, avituallado, y emprende la huida, sin resolver al final otra cosa que refugiarse en un cine, donde la desesperanza le

hace ahorcarse en la zona de club, sobre el patio de butacas, mientras contempla a una estrella popular del cine de la II República.

No podemos hablar de alegoría en un sentido lato, pero sí de una serie de analogías y relaciones de elementos que resultan poco habituales en la narrativa de Borau, otro camino transitado y abandonado en los siguientes volúmenes. “El interfecto” plantea ya una de esas ambigüedades narrativas propias de Borau, como comentasen Angulo y Santamarina <sup>195</sup>:

*“Nunca sabrá el narrador (tal y como sucede en los relatos de Borges) si la historia transcurrió como él la cuenta, pero lo cierto es que el protagonista se cuelga desde su localidad de “gallito” y salta al vacío del patio de butacas. El miedo produce insolidaridad y este individuo, supuesto perteneciente al bando republicano, sabe que poco puede esperar de sus antiguos vecinos (...) En “El interfecto” ya están presentes la insolidaridad, el silencio, los secretos, el sexo, la muerte, temas todos ellos que ya habíamos visto en su cine y que veremos a partir de entonces en su literatura. Los ecos de sus amigos de la Generación de los Cincuenta (Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité...) son evidentes en el relato, en el que el realismo se mezcla con la crudeza de una sociedad gris y opresiva”.*

A su lado, “Micomicona y el gato” queda como el apunte de algo mayor, y sí parece el esbozo de una narración más ambiciosa que no llegó a crecer. Lo fascinante de “Micomicona y el gato” es que, realmente, no se sabe muy bien hacia dónde va, albergando un aliento que, distancias aparte, recuerda al mejor Raymond Carver de sus relatos de “realismo sucio” de inicios de los ochenta, del tipo de los contenidos en *Catedral* (Cathedral, 1983). Narrado en primera persona, presenta nuevamente a un hombre anulado, un individuo gris, que vive separado de su mujer y de su hija malcriada, a la que ve solo algunos fines de semana. Un hombre de vida aislada en un pequeño chalet, que ve cómo la muerte de un gato por accidente enrarece y enturbia su relación con su malcriada hija pequeña. En realidad, todo el relato es la etopeya moral del protagonista, incapaz de tener arrojo en la vida, y termina casi como empezó; una suerte de apunte de algo que probablemente hubiese sido más grande: una novela, tal vez. Los temas están apuntados muy someramente, más bien solo presentados:

---

<sup>195</sup> Ibídem, pág. 52.

“- *Pensamos en la ausencia paterna en Furtivos, la desaparición del padre en Hay que matar a B, la niña de padres separados de “Micomicona y el gato”, el padre desconocido de Octavio en “Ávida lladrós”...*

- *No soy muy consciente de tales similitudes. Salvo en la ausencia de la madre en Tata mía, cuya imagen apenas vemos de pasada en un cuadro. Cuando escribo me preocupan otros aspectos más que el recuerdo de trabajos propios anteriores. Con todo, en esa novela que tengo empezada y que no sé si alguna vez llegaré a terminar, sí soy consciente de que algunas circunstancias de la acción principal ya se habían recogido en algún cuento, en “Micomicona y el gato” concretamente, pero me da lo mismo”* <sup>196</sup>.

“Muy señores míos”, recogido en *Camisa de once varas*, será otro de los cuentos reeditados en la última recopilación de Borau, *Cuentos de Culver City*, al tratarse de una historia ya no con temática cinematográfica, sino con un *leit motif* cinéfilo, en el que además confluyen una serie de datos y hechos que lo hacen inusualmente autobiográfico.

Las acciones son muy pocas: un niño en la inmediata postguerra está sentado en una mesa de un café, mientras su padre, un viudo incapaz de asumir sus responsabilidades como adulto y de proporcionar unos ingresos seguros para la vida familiar, se solaza escribiendo una carta a unos grandes estudios de Hollywood para conseguir el autógrafo de unos astros del celuloide. Mientras el padre va escribiendo la carta de solicitud con una retórica trasnochada, con la intención de que la firme el hijo (y suponemos que con el objetivo de proporcionarle algo valioso, ya que lo más elemental es incapaz de lograrlo), el niño, en edad núbil, queda fascinado por la visión de una mujer que está en el mismo café, rodeada de compañeros de oficio, ya que se trata de una actriz de teatro que está tomando un refrigerio antes de la función de la noche. La atención del muchacho pasa de la aburrida experiencia de sancionar lo que escribe su progenitor a contemplar, con fascinación erótica, a la mujer de la farándula, que suscita en él una respuesta fisiológica. No hay mucho más: la mujer saldrá del establecimiento, y poco después el escribiente concluirá su carta -de la que nos ha ido el narrador ofreciendo algunas frases-, descubriendo con ello que la misiva va dirigida a Stan Laurel y Oliver Hardy.

Resulta algo inesperado que Borau, que sí apela a su memoria sentimental con frecuencia como narrador, y construyendo aquí un relato con elementos característicos de buena parte de su obra literaria, en esta ocasión filtre cuestiones tan personales, tan propias. Hay dos datos muy precisos que

---

<sup>196</sup> *Ibidem*, pág. 133.

ayudan a entender en qué medida en este relato se imbrican biografía y ficción, o sobre todo, autobiografía y puesta en escena.

El primero de ellos es lo que se relaciona con el personaje del padre, que en las primeras páginas se alza casi como protagonista absoluto del cuento; sabemos que el paterfamilias en la familia de Borau era hombre serio e industrioso, en absoluto semejante al ingenuo inútil descrito en “Muy señores míos”. Pero lo que importa no es cómo es, sino cómo se expresa. Buena parte del hallazgo del relato reside en ironizar sobre sus giros verbales, su anquilosada prosa decimonónica, y la inflexible actitud que manifiesta ante su pequeño cuando se le hace notar que no solo se expresa de forma trasnochada, sino que resultará inverosímil que esa carta pueda ser firmada por un niño. Bien, recordemos aquí lo que Borau, tan parco en sus detalles íntimos y familiares, declarase en dos ocasiones sobre la retórica de su familia: *“Mis padres eran como del siglo XVII, con una manera de hablar unas expresiones de toda la vida que ya no se oían en Zaragoza. En ese ambiente, me pasaba todas las tardes en la mecedora, solo, pensativo y ensimismado”* y *“Mis padres eran como del siglo pasado y en mi casa se oían frases del tipo ¡No dar tres cuartos al pregonero! u otras similares. Nunca creía nada de lo que decían, no me gustaba lo que contaban, ni participaba de sus cosas”*. En “Muy señores míos”, se expresa de la misma forma. Y el segundo dato, que entendemos aún más relevante para la motivación que Borau pudo tener para escribir ese cuento, está en la acción en sí que articula la fábula: la carta escrita desde un café de España a una estrella de Hollywood pidiendo una fotografía. Al parecer, cuando Borau era guacho, escribió más de una vez a los estudios demandando material promocional. Nunca recibió respuesta. Excepto en una ocasión. Escribió a Diana Durbin y, como ya hemos comentado, a lo largo de toda su existencia siempre defendió su fascinación por aquella pequeña estrella, de carrera modesta, que al cabo de un año de espera recompensó su devoción con una fotografía dedicada. El mismo Borau lo atestiguaba: *“Yo tenía tres amigos y una novia: Mickey Rooney, Freddie Bartholomew, Jackie Cooper y Diana Durbin. Veía todas sus películas cuantas veces me era posible y los sentía como seres reales”*.

De “Ratones sin remedio”, que fue el relato que Borau incluyó en *Cuentos sin cámara* y posteriormente recogió en *Camisa de once varas*, se han escrito observaciones bastante aventuradas, y casi todas parecen orillar el verdadero relato. Aunque mantenga un tono *naïf*, en realidad es uno de los cuentos más amargos de Borau, donde se dan cita lo que Borges llamaba “la humillación de hacerse viejo”, la degradación que se aferra a la ilusión, la incomunicación

personal, la angustia por vivir al margen del sistema, la fisiología en términos de ansiedad hasta alcanzar niveles escatológicos,... conduciendo todo a un final autodestructivo.

En cierta medida, en “Ratones sin remedio” parecen filtrarse las partes más oscuras del propio perfil de Borau, tanto en un sentido biográfico como anímico. Borau escribe el relato cuando ya es un hombre anciano, que se siente solo, manifiesta sus preocupaciones materiales, su aislamiento de la sociedad mediática y multiconectada. Lo que nos cuenta “Ratones sin remedio” es la peripecia vital de una pareja que desde adolescentes se enamoran de manera obsesiva, y que deciden vivir al margen de la sociedad, aprovechando los magros recursos económicos que les dejan sus progenitores, manteniendo una relación sexual y afectiva infantil que sería una vuelta de tuerca, un *tour-de-force* grotesco de *El imperio de los sentidos* (la película erótica de Nagisa Oshima)... hasta que llegan a ancianos y los recursos y la propia vida se acaban. Y deciden acabar su vida de manera teatral, con una última fiesta disfrazados de Mickey y Minnie Mouse. Al respecto, analizaba Susanna Farre <sup>197</sup> de manera concluyente:

*“En alguno de sus relatos la cultura americana es observada bajo la lejana y distorsionada luz de unos personajes que desde este país viven fascinados por lo que creen que debe ser el colmo del progreso, cuando en realidad es sólo la cara ficticia de un gran sueño del que sólo se conoce lo que se ve en las pantallas de los cines de barrio. Como ejemplo de ello, siendo además uno de los relatos más conmovedores y mejor narrados de todos los escritos por el cineasta, baste citar a Ratones sin remedio (...) refleja a la perfección esta idea del referente americano como vía de escape a una realidad que se ve doblemente amarga en contraste con aquella (...) Sin embargo, y éste será un común denominador en todas las narraciones de Borau, progresivamente va asomando del fondo del texto una amarga realidad que configura el verdadero sentido de aquello narrado. El lector(...), va dándose cuenta de cómo detrás de esta falsa comedia se halla en realidad un duro y desconsolado drama (...) Borau nunca deja que el drama subyugue al lector, y la guinda de este pastel viene dada, como es habitual, en las líneas finales de su cuento. Es entonces cuando se suele introducir(...) un sorpresivo golpe de efecto que habitualmente tiene un claro carácter visual y que es totalmente representativo del estilo del escritor, mostrando a las claras su incapacidad para desvincularse de su verdadera condición de narrador de imágenes (...) La utilización de lo grotesco, como elemento de doble función que tanto provoca la cómplice mofa de la desgracia ajena como actúa de*

---

<sup>197</sup> FARRÉ, Susanna: “Borau, el escritor furtivo”, incluido en RODRÍGUEZ, Hilario J. (coordinador): *Un extraño entre nosotros. Las aventuras y utopías de José Luis Borau*, Notorius Ediciones –con el patrocinio del Festival Solidario de Cine Español de Cáceres y la Asamblea de Extremadura-, Colección Trayectorias, nº 2, Madrid, 2008. Págs. 36-37.

*resorte del desvelamiento del triste drama, es de uso continuo en el estilo del Borau literato”.*

A su lado, hay que recordar el Borau más sarcástico y directo: “Pira” es poco más que una viñeta, e incluso, puede que poco menos. Su importancia reside en la moraleja que puede extraerse de esta pieza bastante breve. Borau no es nada dado a presentar simbolismo, ni lecturas herméticas en sus textos, y del mismo modo parece esquivar siempre la posibilidad de sugerir que haya en sus cuentos una función de *exemplum*, tal vez prevenido contra las interpretaciones moralizantes o represoras, y contra los dualismos entre sus personajes (buenos/malos). Pero en pira hay una casi crueldad soterrada, de desafío a los que confían en los prestigios del tiempo, y le dan valor a los vestigios del pasado. Una insinuación parecida, más perfeccionada y desarrollada –de hecho, hasta manifestarse explícitamente como una reflexión- la encontraremos en otro relato de Borau contenido en su tercer volumen, *El amigo de invierno*, bajo el título “Jonás”, y que más adelante abordaremos.

Y llegamos al texto de ficción más extenso de Borau: “*So long, pequeña!*”, con el que se cerraba su primer libro, y que fue escrito exprofeso para ello, y después recogido de nuevo en *Cuentos de Culver City*. El año 1939 es una de esas fechas-bisagra que de cuando en cuando se suceden en la Historia; para nosotros, españoles, tiene claras referencias (la conclusión de la Guerra Civil), pero además no solo implica el inicio de la II Guerra Mundial en el resto de Occidente (y buena parte de otros lares), sino un año importante para Hollywood, con el inicio del Technicolor y el estreno de dos grandes superproducciones de la Metro, firmadas ambas por Victor Fleming: *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the Wind*) y *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*), cuyo rodaje ha desembocado en ríos de tinta. La historia que Borau nos narra se centra en la conocida anécdota de la contratación de dos centenares de enanos por todos los Estados Unidos para esta filmación, y nos cuenta una relación amorosa entre tres de ellos, provenientes del circo.

Hay un mundo literario que está de forma subtextual en esta novela corta, vinculado a la narrativa de la “generación perdida” (Nathaniel West, las historias de Pat Hobby de Fitzgerald, Bud Schulberg), y también un referente cinéfilo, el del cine de Tod Browning (*Garras*, *La parada de los monstruos...*). La imaginación va incentivada por dos factores en Borau, uno cinéfilo y el otro de corte realista. El, primero no condiciona tanto como han dicho algunos críticos su escritura –en tanto en cuanto no se pueden considerar argumentos fílmicos

literaturizados-, pero sí el modo de escribir. Borau tiende a marcar las acciones con los diálogos, escenifica disponiendo a los personajes en emplazamientos que no suele describir, pero cuando lo hace, repara en detalles de ubicación característica del cine, que no de una descripción cinematográfica. Por otra parte, el corte realista tiene que ver con una tendencia *behaviourista*, que se aprecia en la evolución de los personajes; sus acciones van condicionadas por el detalle de sus comportamientos.

Esto le ha permitido incluso llegar a ensayar el formato de la novela corta en dos o tres ocasiones. “*So Long, pequeña!*” es uno de sus textos más trabajados y logrados, que fue creado de la nada, como él mismo explica, pero que solo pudo ser posible por el cúmulo de cinefilia en la mente de su autor. El romance de dos enanos, y la intromisión de otro formando un triángulo amoroso invertido, suscita un mundo emocional en el que cobra importancia la nostalgia, un sentimiento poco habitual en Borau (por contraposición a la memoria y el recuerdo, que suelen ser poco amables en sus relatos). Ésta se encuentra en este texto por todas partes, y es lo que ha hecho que estudiosos como Sánchez Salas lo vincularan, por ejemplo, con la primera novela de Stuart Kaminsky sobre su personaje detective Toby Peters, titulada *Judy*<sup>198</sup>. En realidad, la obra de Kaminsky forma parte de toda una tendencia en la literatura de género negro americana de los años setenta, en la que se incluyeron otros autores como Richard Prater o especialmente Andrew Bergman, que ya encontraban en Hollywood suficiente historia como para jugar a la ambientación *retro*. El universo de “*So long, pequeña!*”, como decimos, parece remitir más bien al cine de Tod Browning en su dimensión más marginal, a su clásico insólito *La parada de los monstruos* (*Freaks*, 1933), especialmente considerando que la primera parte de la novela corta transcurre en un circo.

## **Navidad, horrible y paródica Navidad**

La capacidad paródica y costumbrista de Borau encontró en su segundo libro, *Navidad, horrible Navidad*, una amplia plataforma. Abría el volumen con

---

<sup>198</sup> Stuart Kaminsky, profesor de Historia de Cine en California, creó una larga serie de más de veinte títulos entre los años setenta y ochenta con el personaje de Peters, que en cada novela era encargado de cuidar de una estrella de cine, e iba enlazando de una novela a otra con cada encargo. Por sus novelas pasaron Judy Garland, los hermanos Marx, John Wayne, Buster Keaton, Errol Flynn, Bela Lugosi y un largo etcétera, incluyendo otros personajes notables como Joe Louis o Franklin Delano Roosevelt. Varias de esas novelas fueron publicadas en España a finales de los años ochenta por la editorial Júcar en su colección Etiqueta Negra.



“A vueltas con Pancho”, un relato de corte anecdótico, poco más que un *gag* desarrollado en unas pocas páginas, basado en la definición de dos tipos y un final cómico de naturaleza más o menos inesperada. Lo que los cuentistas estadounidenses de mediados del siglo XX, siguiendo la estela del creador O. Henry, denominaban una *gadget story*. El narrador describe en unos pocos trazos un barrio de gente de extracción humilde en la periferia de una gran ciudad. Sobre la cuestión más o menos actual de las mascotas y las molestias que éstas causan a los viandantes, así como su valor como elementos de compañía para los solitarios de la tercera edad, en “A vueltas con Pancho” asistimos a la conmisericordia creciente de una mujer madura hacia un anciano que simula tener un perrito, al que pasea todos los días y habla sin parar... y que solo existe en su cabeza, o al menos, como estrategia de consolación.

También aparece en el libro el cuento “Visita de Gallo”, que consideramos más una excentricidad de Borau, una pulsión de pecar por exceso y divertirse con ello. Así lo contemplaba Susanna Farré:

*“La intención de Borau para este segundo libro era tan solo poner de manifiesto que esta época, mitificada por nuestra cultura y por la invasión de la falsa euforia navideña americana (de nuevo los mismos temas) también es testigo de terribles desgracias, de hecho de la misma cantidad y variedad que durante el resto del año. El horror vuelve a aparecer tras la amabilidad y la ternura de una realidad común, pero esta vez lo hace aún con mayor fuerza y sin ápice de piedad, irrumpiendo en el relato cuando uno menos lo espera, para añadir aún más desesperanza a la triste situación narrada. De este modo, el relato Visita de Gallo es sin duda el más atroz de todos los compuestos por el Borau escritor”* <sup>199</sup>.

Cabe aquí hacer una observación sobre uno de los reproches más obvios que puede hacerse a las limitaciones de Borau como escritor. Tiene que ver con su dimensión más acre: la de escribir y describir actos fisiológicos de forma cruda, chocante incluso. Él mismo ha declarado al respecto que *“el tratamiento del sexo es más franco y brutal en mis cuentos. Amigos míos protestan porque yo parezca tan pacato, y luego escriba esas cosas. Sin embargo, yo no me doy cuenta y me sorprende la sorpresa ajena”* <sup>200</sup>. Pero este hecho no solo puede encontrar un discurso apropiado dentro de la dinámica de la literatura realista, sino también

---

<sup>199</sup> FARRÉ, Susanna: op. cit., pág. 39.

<sup>200</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: op. cit., pág. 113.

en la capacidad catártica de las situaciones dimensionadas de forma hiperbólica en todo lo referente a lo íntimo; en este sentido, no es una excepción en cierto tipo de escritor, característico entre los años 30 y los 60 del pasado siglo. Si pensamos en ligas mayores, William Faulkner, y si nos referimos a géneros menos ambiciosos, está el caso de escritores de novela criminal como Jim Thompson (con la inclinación común por los personajes social o emocionalmente marginados) o el español Carlos Perez Merinero <sup>201</sup>.

En *Navidad, horrible Navidad* también se encuentran dos relatos extensos de significativa importancia. Uno es “Cordero pascual”, ambientado en un colegio religioso, con una puesta en escena muy propia de la literatura costumbrista decimonónica, pero torpedeada por las obsesiones eróticas de un interno. El relato que nos interesa ahora es “Ávida Lladrós”. Angulo y Santamarina <sup>202</sup> escribían sobre el mismo que es

*“una de sus mejores creaciones, excelentemente ambientada gracias al año que Borau pasó viajando por Texas para buscar las localizaciones de Río abajo. En esta especie de novela corta se dan cita toda una serie de personajes desubicados, tal y como suele ser habitual en la obra del cineasta: Kay, la coleccionista de figuras de Lladró, que regenta el rancho Stonewood; Gus, su capataz (contratado por Kay tras la muerte de Franco), casado con una mexicana que nunca aparece directamente en el relato y convertido en el amante de Kay; y Octavio, un peón mexicano, que pasa a ocuparse de la administración del rancho, ante la lamentable gestión de Gus, y de paso a ocupar el lugar de éste en el lecho de Kay”.*

A nosotros, se nos antoja en más de un momento una especie de homenaje desquiciado a *Horizontes de grandeza* (The Big Country, 1958), de William Wyler. Ha habido opiniones que disienten respecto a la presunta calidad de esta obra; por ejemplo, es el caso de Susanna Farré, que considera,

---

<sup>201</sup> Carlos Pérez Merinero (1950-2012), novelista, guionista y crítico cinematográfico, trabajó en TVE durante años. Es hoy considerado como uno de los nombres importantes de la novela policíaca española de la democracia, junto al polígrafo Andreu Martín, Juan Madrid, Julián Ibáñez... y otros ocasionales como Jaume Fuster o José Luis Giménez Frontín, antes de la profesionalización de este género en el mundo editorial a partir de los años noventa. Pérez Merinero escribió tres novelas que se han reeditado con cierta asiduidad, *Días de guardar* (1981), *El ángel triste* (1983) y *La mano armada* (1986), mezclando en ellas un estilo descarnado, unos personajes amorales o inmorales, una recreación satírica y sarcástica de la España del tardofranquismo, y una constante inclinación por los aspectos más degradados de las relaciones humanas.

<sup>202</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: op. cit., pág. 56.

con cierta lógica, que las novelas cortas de Borau son estructuralmente más endebles que sus relatos, aunque solo sea por el menor hábito que tiene de componerlas:

*“Respecto a esto, quizá sea acertado considerar que Borau es mucho más efectivo en sus narraciones cortas que en el caso de sus dos pseudonovelas, la mencionada anteriormente So long, baby, y la que cerrará su segundo libro llamada Ávida Lladrós. En estos casos, Borau se suele entretener mucho en la descripción de personajes o en las situaciones que complementan sus retratos, poniendo un énfasis minucioso en dar a conocer las experiencias vividas o los elementos del ambiente que les rodean. Este escrupuloso detallismo, sin embargo, sacrifica cierta fluidez en la narración y delata además la fuerte impronta del estilo guionístico – tratamiento de personajes- en su obra escrita”* <sup>203</sup>.

Pero el comentario más agudo que hemos encontrado de este cuento largo está, nuevamente, en el libro de Sánchez Salas <sup>204</sup>, quien potencia el valor que el texto tiene de incursión literaria sobre un remoto origen vinculado al cine, y que acredita lo que en capítulos anteriores mencionábamos sobre los escritores-realizadores de la generación de Borau:

*“El relato Ávida Lladrós es, por ejemplo, un caso confeso de “transversalidad”. El viaje en pos de la financiación de una coproducción hispano-norteamericana a dirigir por él le llevaría a José Luis Borau en marzo de 1980 desde Laredo hasta el Caribe. En su artículo (fronterizo con el relato) “Al día siguiente” cuenta lo vivido: “Pude tratar entonces a personajes de la región como border patrol men, en activo o retirados ya, políticos, rancheros, prostitutas, wetbacks, coyotes – que viven de colar a éstos-, incluso a cierto novelista en aquel mundillo, del que aún me acuerdo de su nombre: Bill Brinkley. Me reenviaban de unos a otros con el mayor interés por el proyecto y me contaban sustanciosas historias de la zona, muchas de las cuales nunca hubiera llegado a conocer por sí mismo”. De la recolecta surgió el guion de Río abajo, pero Borau deja claro en una nota a pie de página que el material podría tener otra inversión: “Se haga o no se haga el film, contaré todo esto, pensé. Y de ahí nació, al cabo de los años, el relato “Ávida Lladrós”.*

---

<sup>203</sup> FARRÉ, Susanna: op. cit., pág. 36.

<sup>204</sup> SÁNCHEZ SALAS, Bernardo: op. cit., pág. 184.

## ***La madurez de El amigo de invierno***

El proceso de ensayo y aprendizaje de Borau como narrador alcanzó el nivel de madurez en *El amigo de invierno*, como ya hemos dicho. Como libro de relatos, conserva una curiosa unidad. Jesús Angulo y Antonio Santamarina <sup>205</sup> le dedicaron bastante atención en la entrevista que mantuvieron con su autor, tal vez porque acrisola muy bien los temas y estrategias habituales, y al tiempo demuestra una maduración como escritor. No obstante, no todo lo contenido en el volumen es de igual calidad. El relato con el que se abre, “La tecla debida”, resulta tedioso, confuso y decepcionante. Una narración que juega a cierta fantasía especulativa, un trasunto pobre de lo que sería una sensibilidad a lo Stanislaw Lem. Angulo y Santamarina reconocen que *“es uno de los relatos más atípicos de su obra literaria, aunque solo sea porque Borau abandona su sempiterna tendencia realista para introducirse en las arenas movedizas de lo fantástico, dentro de una historia que conserva los aromas de voyeurismo, donde el cineasta se acerca al tema del sexo desde otra nueva perspectiva, jugando con el tema del doble, de la dualidad padre e hijo y mezclando, para entendernos, al James Stewart de Vértigo con el de La ventana indiscreta”*. Mucha mezcla nos parece.

Y respecto a “Jonás”, el segundo relato de interés, comentan que

*“el protagonista de “Jonás”, por su parte, pasó un tiempo en la casa de los guardeses de su padre para recuperarse de la tuberculosis que se había llevado a su madre. Muchos años después regresa a casa para dormir en el “Jonás”, una especie de tienda que le había hecho el guardés para que jugase con ella. El paralelismo del “Jonás” con la tienda de indios de Teo en Tata mía es tan evidente como las similitudes del protagonista con el gobernador civil de Furtivos, ambos volviendo al medio rural en busca de un imposible regreso a la infancia, un tema repetido en la obra de Borau”*.

Y podríamos añadir que también tiene que ver con la propia experiencia vital de Borau, que pasó por lo mismo: la estancia en un pueblo para recuperarse de afecciones pulmonares propias de la época. Para nosotros, “Jonás” es un relato poco o nada comentado con anterioridad a este texto, y que sin embargo contiene un elevado número de constantes del Borau creador, tanto argumentales, morales, o estilísticas. “Jonás” cuenta el reencuentro que un hombre, cercano ya a la vejez, va a tener con la casa de guardeses donde se alojó de niño cuando estaba enfermo; con esa familia postiza cuyas nuevas

---

<sup>205</sup> Ibídem, pág. 55 y ss.

generaciones le ven con curiosidad, desde un mundo inalcanzable. Solo su vieja aya parece comprenderle. Y el Jonás es el juguete favorito de su infancia, una tienda con la forma de ballena, que el protagonista vuelve a montar para pasar la noche dentro... hasta que descubre que es inútil tratar de recuperar el pasado, y pide que lo quemen. No solo hay mucho autobiográfico en "Jonás", también hay una exposición transparente de personajes y sus motivaciones a través de las acciones de éstos. Y una vinculación con el cine, aunque no tenga por qué ser real: el "rosebud" del ineludible *Ciudadano Kane* (Citizen Kane, 1940) de Orson Welles, el trineo que recuerda la infancia perdida.

Los juguetes y los objetos están muy presentes en los relatos de Borau, porque estaban muy presentes en su propia vida, y se traslucía también en su cine. Recordemos la exhaustiva lista que Carlos F. Heredero <sup>206</sup> hace de los juguetes y objetos que aparecen en películas de Borau, empleados por los adultos como forma de relación con otros, o como refugio sentimental: en *Mi querida señorita* (El juego con los claveles rojos entre Isabelita y Adela, el paquete de ropa que Juan deja en la cafetería), en *Crimen de doble filo* (la pulsera de Klaus, la bobina del cassette que manipulan los policías), en *Hay que matar a B.* (el ocelote recién cazado que Pal regala a la *rubia* del albergue, la rosa mustia que guarda para Julia, los cromos de las chocolatinas, la maqueta del transatlántico en el escaparate de la agencia de viajes), en *Furtivos* (la cajita de Milagros con las cintas de las cajetillas de tabaco, las braguitas que le entregan al *Cuqui*), en *La Sabina* (la talla procesional de la Virgen con el dragón a sus pies), en *Río abajo / On the Line* (el juego con las botas entre Chuck y Engracia, el sombrero de Mitch, el claxon en el coche del *Gabacho*, el juguete electrónico para aprender inglés), en *Tata mía* (la tienda de campaña para los juegos infantiles, el crucifijo con el que se encara Elvira, las balas con las que pelean Peter y Teo, los pastelitos que come Tata, las dos mitades de la medalla, el lazo que Elvira se pone por montera al enfrentarse a Alberto...).

El otro texto relevante de *El amigo de invierno* es el relato que da nombre al libro, y que justifica la existencia de éste. Quizá sea el mejor texto de ficción de Borau. Mantiene un equilibrio perfecto entre lo fílmico y lo literario, ya que son dos esferas que se mantienen ofreciendo sombra la una a la otra. Borau describe empleando recursos fílmicos, pero no hay cinefilia, ni casi diálogos. Muestra mucho y cuenta poco, pero muestra y cuenta haciendo ejercicio de depuración estilística y retórica. Sale del mundo habitual de sus obsesiones, y se

---

<sup>206</sup> HEREDERO, Carlos F.: *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta*, Filmoteca Española, nº 6, Madrid, septiembre de 1990. Prólogo de Miguel Marías. Págs. 281-283.

aventura en un drama familiar, que no transcurre, como muchas otras veces, por el terreno de la exageración o la marginalidad. Es la prueba palpable de una carrera literaria que, por fin, ya estaba en marcha. Sánchez Salas lo observaba así:

*“Si tuviera que elegir un relato de Borau en el que presintiera un fluir temporal cinematográfico, en el que presintiera –por cómo transcurren hechos y transformaciones personales- una posible película, es sin duda “El amigo de invierno”, la historia de un exfutbolista, Quino, que vive con su hija, Isabelita, y con el suegro, don Andrés, después de que su esposa, Maribel, abandone sin explicación alguna el domicilio conyugal: el piso superior del establecimiento El Hábito del Trabajo. Mediante elipsis que presiento sintonizadas con períodos de tiempo puramente filmicos, períodos en los que el espectador ha interiorizado el paso (y peso) temporal hasta convertirlo en el tema principal de la historia, “el tiempo de espera”, Borau acompaña los acontecimientos de las cuatro vidas durante unos veinte años, todo un ciclo vital que va desde el nacimiento de Isabelita hasta la muerte de su abuelo, o si se prefiere observar desde otros ángulos, desde la boda de los padres hasta la boda de la hija, o desde la pérdida de la madre y esposa hasta su recuperación. En el tiempo que pasa vemos y sabemos cosas y otras no las sabremos ni veremos nunca: qué fue de Maribel durante los años de ausencia?, ¿por qué se fue?”*<sup>207</sup>.

Hasta cierto punto, *Cuentos de Culver City*, el último libro de ficción de Borau, podría considerarse una antología personal sobre su obra literaria hasta la fecha; incluye ocho relatos, de los cuales cinco ya habían aparecido entre sus tres volúmenes anteriores, y otro de ellos es tan mínimo que dudaremos de si calificarlo como relato.

Y sin embargo, si excluyésemos alguno de ellos, e incorporásemos un par más de cada uno de los libros anteriores, estaríamos ante el libro de cuentos perfecto de José Luis Borau. Entre otras cosas, porque la unidad que le proporciona el concepto de cuentos de tema estadounidense (entendido en un sentido muy amplio) otorga una identidad más acusada a cada uno de ellos. Y también es más notable el que Borau, aunque practicase un estilo realista y directo, estaba ya probando y ensayando como un narrador literario en pleno desarrollo. Un buen ejemplo es una *boutade* en forma de relato, titulada “Permiso, Don Augusto”, que cuenta con una línea y pico de extensión. Ante este ¿relato?, el tópico nos hará siempre apelar al viejo lugar común de qué es un texto narrativo, y con qué mínimas exigencias podemos catalogar como tal

---

<sup>207</sup> SÁNCHEZ SALAS, Bernardo: op. cit., págs. 189-190.

un escrito. Algo que ya plantearon en nuestro idioma hace bastantes décadas autores como Borges y Bioy Casares, con la colaboración de Silvina Ocampo, cuando en su exitosa y controvertida *Antología de la literatura fantástica* no solo recopilaron fragmentos tan nimios como unos pocos versos del Tenorio –por el hecho de que hablaban de temática sobrenatural-, sino brevísimos cuentos, casi simples chascarrillos.

Sabido es que, en el terreno de la crítica literaria y de los talleres de escritura, siempre se ha manejado el ejemplo de Augusto Monterroso, el literato uruguayo-mexicano-costarricense famoso tanto por su maestría como por su apatía redactora. El cacareado relato más breve del mundo, firmado por éste, reza: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”. Bien, el relato “Permiso, Don Augusto”, parece aspirar al mismo objetivo, y resulta casi irónico el que podamos dedicarle tantas líneas a algo que ocupa sólo una: “Papa Jumbo...”. Pero así como el ejemplo monterrosiano funcionaba como elemento de reflexión sobre el proceso y partes de la creación misma, el de Borau se acerca más a un paradigma, o incluso, a un criptograma respecto a su sentido. No conocemos ninguna de las claves que maneja; podría tratarse de un chiste privado, de un homenaje personal a algo, o de un simple juego, de cuyas instrucciones carecemos.

Tras *Cuentos de Culver City*, como hemos mencionado, Borau manifestó que estaba intentando escribir una novela (posiblemente inspirada en “Micomicona y el gato”), preparaba un quinto libro de cuentos, y la edición de sus obras literarias completas hasta la fecha. De todo ello, por el momento, y mientras no hayan clasificado en la Real Academia de la Lengua el Legado Borau, solo hemos podido encontrar un texto, inédito, que reproducimos en Anexos: “Betty se muestra”, un relato fantástico de fantasmas lúbricos, muy bien estructurado y dialogado, con un equilibrio perfecto, inspirado en su mundo cercano –estamos convencidos que el escenario descrito es el de la Sociedad General de Autores, de donde entonces era Presidente-; relato sobre el cual había hecho una declaración a Angulo y Santamarina, brevísima:

*“Muy recientemente he vuelto a escribir de dos “seguratas” para un cuento que aún no se ha publicado, y Begoña, mi secretaria de la SGAE que es muy lista y lo pasó a limpio, dijo: “Estos personajes ya estaban en Leo”. Es verdad, pero yo no me había dado cuenta”* <sup>208</sup>.

---

<sup>208</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: op. cit., pág. 144.

Este hecho refleja para nosotros algo muy importante: que el flujo de creatividad había invertido su dirección en los últimos años de la existencia de Borau; ahora era el cine el que servía de ensayo, de plataforma para su creatividad literaria.

Un juego que nos permite reflexionar sobre una cuestión final: si afirmamos que Borau no practicó la literatura solo como pasatiempo en la última época de su vida, sacaremos dos conclusiones claras. La primera, que en la literatura pretendía aplicar la misma estética e intenciones que había llevado al cine, y también sus cuadros de obsesiones. Por ello, como en el caso del cine, escribía solo lo que quería escribir. Y la segunda, que ambicionaba desarrollar esa faceta para, como decía García Hortelano en una cita que hemos reproducido en otro capítulo, contar historias, fuese con un medio o con otro, indistintamente.

Sobre lo primero, recordemos lo que Susanna Farré manifestaba <sup>209</sup>:

*“A primera vista, y al igual que ocurre con sus obras cinematográficas, los relatos de Borau parecen no mantener ningún enlace asociativo entre sí, aunque analizados más detenidamente sí es posible detectar estas relaciones, sustrayendo con ello los rasgos de su estilo. Esta huella que Borau deja en sus escritos consiste básicamente en la utilización de un lenguaje ágil y directo, moteado de expresiones y dichos populares, contrastados a menudo con la intercalación de elementos de otras culturas e idiomas. Se trata en definitiva de un amasijo de referencias cruzadas y bien distantes entre ellas, del contraste entre la utilización del castellano popular más genuino con las americanadas más desentonadas, en una clara voluntad de combinar lo cool con lo rancio, burlándose sin ambages de la contaminación que vive actualmente tanto nuestra lengua como nuestros modos de vida”.*

Y en cuanto a lo segundo, permítasenos recordar el ejercicio de acracia que ejercitó en su entrevista con Angulo y Santamarina <sup>210</sup>, casi al final del texto:

*“Solo escribo de lo que me apetece, sin darle demasiadas vueltas. Pero, pensándolo bien, es posible que la mayoría de las películas transcurran en el presente – entre otras razones porque detesto el cine histórico, sea de quinientos o veinticinco años atrás-, y los cuentos, en cambio, tienen tendencia a referirse a un tiempo no muy lejano pero tampoco actual. Quizá es consecuencia también de que yo creía comprender mi*

---

<sup>209</sup> FARRÉ, Susanna: op. cit., pág. 36.

<sup>210</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: op. cit., pág. 140.



*medio siglo mejor que el día de hoy. En mi nuevo libro, por el contrario, escribo sólo del día de hoy. Veremos cómo sale”.*

Su carrera quedó interrumpida por la muerte, pero con lo que disponemos hasta la fecha creemos que cumplía como autor con la premisa fundamental de la que Delibes hablaba en un artículo: en la transición entre literatura y cine en una adaptación, se trata de que, con la misma historia, cambies la calidad literaria por calidad plástica. Y Borau intercambiaba calidades, sin renunciar a aplicar siempre una estética común.

## VIII

### SOBRE ARTE Y FUNCIÓN. PINTURA Y CINE

Aunque anteriormente hemos aludido a los escritos de juventud de Borau sobre arquitectura, así como ya hemos reseñado las diferentes distinciones y encomiendas que se le otorgaron vinculadas al mundo de las artes plásticas, queremos en este apartado hacer un comentario sobre sus observaciones relativas a la Pintura como medio y como lenguaje, y con ello, podremos avanzar algunas conclusiones generales que nos sirvan para plantear en la última parte de esta tesis una Estética común para todas las disciplinas en las que, bien como teórico, o bien desde la praxis, se movió nuestro autor durante su vida creativa.

#### *Pintura y cinematografía*

Ya en sus artículos en el *Heraldo de Aragón* destacaban algunos referidos a artistas, bien consagrados, bien de nueva hornada. Entre los primeros, hay un panegírico del gran Henri Matisse. Entre los segundos, Agustín Sánchez Vidal <sup>211</sup>destaca la importancia de los dedicados al escultor Pablo Serrano y al pintor Ortega Muñoz, ya que se puede afirmar, sin considerarlo una exageración, que fue Borau el descubridor del primero de estos artistas.

Cuando escribe sobre Matisse <sup>212</sup>, Borau cita en dos ocasiones a D'Ors, pero se aparta un tanto de los criterios que el Xenius manifestó en materia artística; el enfoque nos recuerda lo ya comentado en el capítulo sobre sus escritos arquitectónicos: divide el arte contemporáneo entre la racionalidad, el equilibrio la armonía representada por Matisse, y la intuición, el caos y la audacia, encarnados en Picasso, para definir una disputa por el trono de la Pintura del siglo XX. Para Borau, la evolución de Matisse tiene cuatro radas fundamentales: el arranque impresionista, el puntillismo (hay que recordar aquí que esta técnica, en la que Seurat y Matisse fueron maestros absolutos, coexiste con la expansión de la fotografía, cuyo granulado es icónicamente similar), la época postfauvista y postcubista de uniformización, y su última etapa, en la que

---

<sup>211</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Borau*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1990. Pág. 33.

<sup>212</sup> BORAU, José Luis: "Henri Matisse, pintor francés (1869-1954)", en *Heraldo de Aragón*, 11 de noviembre de 1954, pág. 5.

el rasgo creador se ha depurado hasta el límite. Curiosamente, Borau parece interesarse sobre todo por las dos últimas; de la primera le atrae la luz uniforme, el contraste de personajes –irrelevantes- y fondos y capas -esenciales- para componer, como quien encuadra pensando en el efecto total. De la segunda, el hecho de que dedicase sus últimos años a labores como pintar una capilla de hermanos dominicos, lo que nuevamente interesa a Borau porque constituye un marco de discusión sobre el valor del arte religioso en la actualidad, tal y como se interesó por entonces en uno de sus artículos sobre arquitectura.

La atención principal en este campo, hasta el punto de implicarse personalmente en promocionar a un artista que se transformaría en un amigo, reside en el caso del escultor Pablo Serrano <sup>213</sup>. Sánchez Vidal repara en la intuición del crítico Borau al detectar tempranamente las líneas de trabajo de este artista, que tienen una traducción colindante con la teoría cinematográfica, y le cita:

*“Dos son los objetivos que busca Serrano: la expresión y el movimiento. El primero está determinado por el ansia de descubrirnos al personaje, sea la repugnante confianza en sí mismo de Joseph Howard -una cabeza extraordinaria, arañada con la maestría de un Mascherin- o el asombro púber de un niño que camina hacia la vida. En el segundo, la forma cuenta por encima de todo, y la composición es, sin que la comparación le quiera quitar valor, como un espectáculo. Con el primero los hombres aparecen como son -en un relato intemporal-, con el segundo aparecen como están en un momento dado”.*

Un par de meses más tarde, Borau reseña <sup>214</sup> una conferencia de Serrano al alimón con el pintor uruguayo Oswaldo Guayasamín, que también le interesaba en aquella época. Fue un acto muy significativo, basado en proyecciones de las obras de ambos, con lo que tiene en este contexto de valor simbólico. Y afirma: *“Serrano nos mostró, esquematizado, el camino seguido por su inquietud, siempre en busca de una forma de expresión más adecuada. Su paso de las formas bellas a las formas trascendentes, donde la expresión cuenta por encima de todo,*

---

<sup>213</sup> BORAU, José Luis: “Pablo Serrano, escultor a dos vertientes”, en *Heraldo de Aragón*, 8 de septiembre de 1955, pág. 7.

<sup>214</sup> BORAU, José Luis: “El escultor Pablo Serrano y el pintor Oswaldo Guayasamín presentaron ayer su obra en la Institución Fernando el Católico”, en *Heraldo de Aragón*, 16 de noviembre de 1955, pág. 3.

y el enriquecimiento de su quehacer con el sentido del espacio, último problema y última conquista de su obra". Reflexiones sobre belleza y trascendencia, sobre el espacio y la puesta en escena. Esta manera de entender la obra del escultor apunta algo sobre lo que volveremos: la capacidad de Borau para, en contra de lo que muchas veces se afirma sobre su cine, ejercer el formalismo sin desatender la importancia no solo de los contenidos, sino de las dimensiones realistas de los mismos.

La curiosidad incluso por la puesta en escena de la exposición misma, algo inusual en el crítico de arte de entonces, brilla en el joven Borau, como cuando comenta <sup>215</sup> la ejecución del "equipo Mo-ga-mo" en un acontecimiento internacional, la Trienal de Milán, donde realizaron la instalación del pabellón con las obras españolas:

*"En la Trienal, el pabellón de España atraía por su sencillez casi mística. Se había jugado con los volúmenes, con el color, pero con materias pobres, casi franciscanas. Pared desnuda, alfombra de estera, tejidos de caña. Rodeando un muro blanco, como un biombo totalmente desplegado, las joyas de Dalí y los hierros de Chillida, enfocados con crudeza y haciendo oscilar sus sombras misteriosas en conos aislados de luz. La vitrina donde se exhibía el famoso corazón latente de Dalí fue una de las grandes audacias de la exposición. Una vitrina volada, rectangular, que salía, como un remo de cristal, del muro blanco. Del techo colgaban gigantescos porrones de vidrio catalán".*

En el caso del suelto que publica con motivo del galardón entregado al pintor Daniel Vázquez Díaz <sup>216</sup>, destaca cómo sus cuadros "están siempre descompuestos en una serie de planos imprescindibles, elementales, que, dentro de una sencillez absoluta (...) En gracia de eliminación solo conocemos un caso superior: Matisse". El gusto por las estéticas depuradas le hace interesarse por figuras como el dalmata Ivan Mestrovic <sup>217</sup>, escultor en madera de Cristos que después de muchas décadas fue conocido en los Estados Unidos por sus obras de sencillez religiosa gestadas en el período de entreguerras, y cuya actitud llama la atención de Borau precisamente por su sencillez y trascendencia expositiva.

---

<sup>215</sup> BORAU, José Luis: "Arte español. El equipo Mo-ga-mo", en *Heraldo de Aragón*, 30 de diciembre de 1954, pág. 5

<sup>216</sup> BORAU, José Luis: "Vázquez Díaz. Medalla de Honor", en *Heraldo de Aragón*, 10 de junio de 1954, pág. 5.

<sup>217</sup> BORAU, José Luis: "Iván Mestrovic", en *Heraldo de Aragón*, 16 de septiembre de 1954, pág. 5.

Cuando ejerce la crítica, tiene que aceptar el condicionamiento de encontrarse en una ciudad relevante en la geografía española, pero que culturalmente no ofrece las posibilidades de la capital o de la cercana Barcelona, y por ello nos parece significativo que a pesar de todo no se conforme con los eventos más oficiales (o al menos, más oficialistas), sino que prefiera atender novedades y realidades artísticas vinculadas a las artes menores o populares. Así ocurre con un suelto sobre “Dos exposiciones de pintura” <sup>218</sup>, en el que se ocupa de los cuadros de Cantón Checa, seguidor de Perceval, del que alaba la elección de motivos como canteras en el campo –escapando de la ampulosidad de la pintura de motivos académicos- y de cuyos paisajes resaltaré que el único reproche que cabe no es otro que atender las figuras humanas descuidando el fondo (olvidando la profundidad de campo, diría un cinéfilo); y en la misma pieza, aborda una muestra de acuarelas de De Mingo, formato generalmente menospreciado, que no solo reivindica sino que defiende en proporción directa a las cualidades que posee cuanto más esquemática, más personal, y menos esclava del colorido resulta.

Porque uno de los rasgos de Boraú como crítico de arte fue precisamente su voluntad de acercarse a formatos poco o nada reconocidos, por maneras de crear que aunaran lo artesanal con lo popular: en “Notas de arte” <sup>219</sup> elogia los trabajos de forja de Pablo Remacha y una exposición de *christmas*, y unos días más tarde, se extiende en un artículo <sup>220</sup> sobre la moda de las tarjetas navideñas y su lectura sociológica, para terminar alabando una exposición de lienzos de pintores de la llamada “escuela de Madrid” (Menchu Gal, Álvaro Delgado,...) sobre motivos navideños, que se convierte en una brevísima loa a la capacidad de la pintura para capturar la esencia cultural de lo netamente popular: *“Si no hubiera otra prueba más concluyente de la vitalidad de la pintura española, bastaría esta. No hay arte en decadencia que pueda interpretar o desfigurar la realidad así. No es posible ser castizo sin una gran reserva de vitalidad (...) El cine, la literatura, no han encontrado todavía nuestra Navidad. Pero los pintores sí”*.

La sensación de que la Pintura de entonces parecía adelantarse a la convergencia con otros medios expresivos resalta siempre en los escritos de

---

<sup>218</sup> BORAÚ, José Luis: “Dos exposiciones de pintura”, en *Heraldo de Aragón*, 4 de noviembre de 1954, pág. 5.

<sup>219</sup> BORAÚ, José Luis: “Notas de Arte”, en *Heraldo de Aragón*, 12 de diciembre de 1954, pág. 3.

<sup>220</sup> BORAÚ, José Luis: “Navidad en el Arte. Christmas”, en *Heraldo de Aragón*, 16 de diciembre de 1954, pág. 7.

Borau; cuando hace referencia a una exposición de Mariano Villalta, se fija en el hecho de que todo en la obra de este joven valor está realizado en función de un elemento, el color, que termina actuando como una herramienta para potenciar una óptica concreta, un radicalismo centrado en el enfoque y la generación de atmosfera, al modo cinematográfico: *“El color es el factor decisivo de su obra. Toda ella está concebida en su función y él es el único elemento utilizado para expresar (...) Al artista no le interesa la concreción del dibujo, ni la psicología de sus personajes, que aparecen borrosos, generalizados sin rostro. La atmósfera y el “momento” son lo que cuenta aquí, y siempre encomendados al juego de las tonalidades y los contrastes”* <sup>221</sup>.

Mencionábamos antes la atención que le dedicó entonces al pintor Ortega Muñoz <sup>222</sup>; Sánchez Vidal recalca cómo en ello comparece ya la unión de criterios cinematográficos y plásticos: *“La fusión entre su labor de crítico de arte y cinematográfico se puede observar en artículos como “El cine en la pintura de Ortega Muñoz”, un escrito muy interesante en el que encuentra en los cuadros de este pintor planificaciones dignas de un Jean Renoir y encuadres propios de Orson Welles”* <sup>223</sup>.

Muchos años más tarde, Borau confesaría que lo que le fascinaba de la obra de Ortega Muñoz era precisamente que *“tiene un costado muy cinematográfico. Recuerdo un par de cuadros suyos que, colocados uno junto al otro, recuerdan dos encuadres de una misma película. En uno vemos a una mujer pasando ante una puerta y en el siguiente, a otra muy parecida acercándose de frente al espectador”* <sup>224</sup>.

Creemos finalmente que sería un error considerar estas breves obras periodísticas solo como un ejemplo de criterios comunes en Borau entre cine y artes plásticas, ya que parecen ir más allá, confirmando una estética total que afecta a toda forma de expresión artística.

---

<sup>221</sup> BORAU, José Luis: “Notas de Arte. Villalta en “Libros”, en *Heraldo de Aragón*, 28 de mayo de 1955, pág. 3.

<sup>222</sup> BORAU, José Luis: “El cine en la pintura de Ortega Muñoz”, en *Heraldo de Aragón*, 8 de julio de 1954, pág. 5.

<sup>223</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: op. cit., pág. 33.

<sup>224</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: *Borau: la independencia como obsesión*, Edición del Festival de Cine Español de Málaga –con el patrocinio del Ayuntamiento de Málaga-, Colección Biblioteca de Cine en Español, nº 1, Málaga, abril de 2011. Págs. 76-77.

## ***Pintura en el cine. Una apuesta por el encuadre***

Aunque a lo largo de su vida también redactó algunos textos breves para exposiciones de pintores y artistas que le resultaron de interés, sin duda el texto más conocido de José Luis Borau en este sentido es el libro *La Pintura en el Cine / El Cine en la Pintura* <sup>225</sup>, que en realidad se compone de cuatro piezas: los discursos de ingreso que impartió en la Real Academia de Bellas Artes de San Luis (Zaragoza) y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, y los dos breves textos de contestación, el primero de ellos de mano de José Pascual de Quinto y de los Ríos, y el segundo de Luis García-Berlanga Martí.

El primero de ellos es el que nos interesa aquí, egoístamente, de cara a nuestros objetivos de investigación. En él comienza por hacer un repaso a las posibilidades de relación y desarrollo que puede tener la Pintura dentro del medio cinematográfico. Borau, para entrar en materia, primero reprocha que se relacionen cine y literatura tan a menudo, y no haya paridad con el vínculo entre cine y pintura o artes plásticas (ya que advierte que por “pintura” va a entender todo tipo de técnicas de expresión plástica tradicional), así como que en esta exposición deja fuera los documentales excepto aquellos en los que es parte activa el proceso creativo del artista, como *El sol del membrillo* o *El misterio Picasso*.

Abundando en el reproche, afirma que se indaga poco en el parentesco visual del cine, a veces solo se buscan unos adjetivos para dotar de cierto origen plástico el aspecto visual de una película, como cuando se habla de algo “goyesco” o se alude a claroscuros “a lo Caravaggio”. Para aclarar la situación, distingue ya que no es lo mismo hablar en cine de presencia que de influencia.

La presencia es voluntaria, temática e intelectualmente más irrelevante. La influencia es difícil de establecer, a veces negada por el mismo director, e inconsciente en más de un nivel al menos por parte del receptor.

Por presencias, Borau entiende casos como los *biopics* –“biographical picture”- de Van Gogh (*El loco del pelo rojo*), Miguel Ángel (*El tormento y el éxtasis*), Modigliani (*Monparnasse*, 19), Toulouse-Lautrec (*Moulin Rouge*), *Edward Munch*, *Rembrandt*, o las numerosas películas con Goya como protagonista. Estas películas se realizan a veces para recrear una época (*Caravaggio* o *Andrei*

---

<sup>225</sup> BORAU, José Luis: *La Pintura en el Cine / El Cine en la Pintura*, Ocho y Medio Libros de Cine, Colección Fahrenheit 451, nº 1, Madrid, mayo de 2003. Incluye prólogo de Francisco Calvo Serraller y los discursos de contestación de José Pascual de Quinto y Luis G. Berlanga.

*Rublev*), e incluso el *biopic* adopta el estilo visual del artista, o el análisis de un lienzo se une a la semblanza del que lo estudió, como en el velazqueño *Luces y sombras* de Jaime Camino. Se usa incluso al pintor como cebo para la taquilla, véase el caso de las películas sobre Picasso. Y por supuesto, la otra cara de estas presencias está en filmes en los que pintores interpretan personajes.

Al pintor siempre se le representa de forma melodramática, y su obra, especialmente cuando son retratos, suele asociarse a una historia de amor; el mejor ejemplo clásico es el cine de Hitchcock, en el que incluso los atuendos de los representados establecen una continuidad emocional -*Rebeca*, *Vértigo* (*De entre los muertos*)-, y subrayando esta actitud sentimental, es muy frecuente el tópico del pintor enamorado de la modelo.

En otro enfoque de la presencia de la pintura en el cine, Borau manifiesta irónicamente su sorpresa ante el hecho de que los cuadros que aparecen en las películas suelen ser de mala calidad, o aparecen copias de obras maestras que no deberían estar ahí, o se usa un cuadro famoso para suscitar una intriga, llevando también a representar el mundo del hampa en el Arte, o para caracterizar cualidades intelectuales del personaje, algo muy propio de los procedimientos de Hollywood (existen tópicos dignos de estudio al respecto, añadimos, como el hecho de que siempre que alguien manifiesta interés en la gran pantalla por la ópera, es invariablemente el villano de la historia).

Un paso más allá de la presencia, y ya cercano a la influencia, lo constituye la práctica de hacer culminar una escena con la recreación de una postura, una composición, que remite directamente a un cuadro. Esto ya lo practicó el pionero Méliès en un cortometraje, y se puede encontrar en la versión de *Ben-Hur* de 1926. En España, ejemplos tempranos son el *Prim* de José Buchs (con la plasmación del cuadro de Antonio Gisbert), o las reproducciones del cuadro de Francisco Pradilla sobre Juana la Loca ante el féretro de su marido. Este recurso, que ha tenido un valor acusado en el cine musical americano, también se ha practicado en registros muy diversos, desde el cine de Pasolini hasta el de Greenaway, pasando por un ejemplo tan creativo como el de la irreverente secuencia de *Viridiana* y el motivo de la Última Cena.

Como decíamos, lo más importante es el ejercicio de las *influencias* sobre el cine. El punto intermedio en el que se confunden presencias e influencias está en casos como *La kermesse heroica*, la película de Jacques Feyder que manifestaba ya en sus títulos de crédito que la inspiración visual del filme residía en los maestros de la escuela holandesa, y de forma más subrepticia, también se advierte el rastro de los grandes de la escuela española, no solo en encuadres o



plasmaciones de motivos o escenas, sino en general en el diseño de producción e incluso en la caracterización de personajes.

Según Borau, las influencias pictóricas no se apreciaron desde los primeros tiempos del cinematógrafo; éste era, en un principio, una ilustración de textos literarios, dado a los planos generales y sin estudio alguno (ni posibilidad técnica) de iluminación. Por eso, cuando el cine se arrimó a la pretensión de convertirse en “cultura”, cuando se quiso contaminar de arte (léanse iniciativas pioneras como el *film d’art* francés o el primer *colossal* italiano anterior a la I Guerra Mundial), se recurrió a escenógrafos teatrales –que, añadimos, vivían su propia revolución de la escena, partiendo de los postulados de los dramaturgos nórdicos y pasando después por iniciativas como las de Max Reinhardt o Brecht-. Muchos de esos escenógrafos eran pintores, de ahí que Borau señale que:

*“De haber indagado más en sus posibilidades plásticas, al Cine le habría costado menos atreverse a fragmentar –a encuadrar, deberíamos ir diciendo ya- sus imágenes, puesto que en la pintura existieron desde un principio tanto las vistas o paisajes como los grupos o retratos, es decir, siguiendo con el lenguaje cinematográfico, los planos generales, los medios y aún los muy primeros. Casi tres lustros costó dar paso tan decisivo. Y aunque Griffith no fuera, frente a lo que suele creerse, el primero que se atrevió a descomponer una misma acción en varias imágenes de distinto alcance y ángulo, sí sería quien acabara definitivamente con aquella barrera de origen escénico al imponernos su brillante y lógica gramática visual”* <sup>226</sup>.

La influencia puede darse con una escuela, con un artista o con una sola obra. Ejemplo de escuela influyente, tal vez el más ventilado habitualmente, es el expresionismo germano a través del grupo conocido como los *Blaue Reiter*, encabezado por Franz Marc y Wassily Kandinsky, y que tuvo un gran influjo sobre todo el cine centroeuropeo de entreguerras. Entre ellos se encontraba el ilustrador y pintor (y, añadimos, extravagante y magnífico cuentista) Alfred Kubin, cuya *Danza de la muerte* es un emblema en *El gabinete del Dr. Caligari* de Robert Wiene, y cuyo estilo se respira también en películas de naturaleza fantasmal o esotérica como las de Paul Wegener, las de Arthur von Gerlach, o especialmente algunas de F. W. Murnau, que es tal vez el mejor caso de influencia pictórica sobre un director en todo el cine mudo <sup>227</sup>.

---

<sup>226</sup> BORAU, José Luis: op. cit, págs. 30-31.

Incluso apunta Borau, demostrando cómo las influencias a veces son inconscientes para el cineasta o incluso para la mayor parte de los receptores, que en el cine de su admirado Fritz Lang se ha señalado la importancia de pintores como el novecentista Gustav Klimt o el suizo Arnold Böcklin en lo relativo a la iluminación, desde *Los Nibelungos* hasta las películas sonoras que hace en Alemania en los primeros años treinta; en su primer largometraje como director, *Las tres luces*, ya encontramos a Caspar-David Friedrich. Borau detalla que no se trata de hacer visualmente una copia, sino de “una asunción de estilo o cualidades”, señalando en la película citada que el crítico de arte Von Seuffert ya advirtiera que el punto clave en estos casos está en el estudio de la composición del encuadre y de la iluminación, al tratarse de filmes en blanco y negro. Y Borau aventura que, si abundamos en eso, “se plantearían cuestiones como la de si el alma cinematográfica, y la de la pintura por ende, no tendrán un primer reducto en blanco y negro. Algo así como el esbozo a carboncillo de su esencia artística” <sup>228</sup>.

La aparición del color en el cine supondría entonces solo un paso más en este proceso, y así, en *La legión invencible*, John Ford confesaría que su inspiración estaba en los cuadros, paisajes e ilustraciones de Frederic Remington. Esto significa un avance importante, porque en estas influencias ya no se trasladan necesariamente las temáticas o ni siquiera los marcos genéricos, y podemos rastrear a Rembrandt en el *Dies Irae* de Dreyer, al barroco francés Georges de La Tour en el dieciochesco *Barry Lindon* de Kubrick, o a Dalí en la *Pandora* de Albert Lewin.

En el caso de España, se trae a colación el ejemplo de Edgar Neville con una de las piezas de su trilogía “castiza”, *Domingo de carnaval*, que respira la sensibilidad de Gutiérrez Solana, o las *Goyescas* de Benito Perojo, donde el mundo pictórico del pintor aragonés sirve para definir una época entera.

---

<sup>227</sup> Murnau estudió Historia del Arte y su cine, especialmente el comprendido entre su *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu: eine Symphonie des Grauens*, 1921) y *Fausto* (*Faust: eine deutsche Volkssage*, 1926), registra numerosos casos de transferencia de estilo visual, de reproducción exacta de encuadres pictóricos..., procedentes de la escuela romántica alemana y de artistas simbolistas y expresionistas (Doré, Von Menzel, Gauguin). La caracterización del upírico príncipe Orlock en *Nosferatu* está directamente inspirada en las ilustraciones que Alfred Kübin realizó para la primera edición de la novela *El Golem* (*Der Golem*, 1915), de Gustav Meyrink, escritor expresionista cuya obra, por otra parte, fue adaptada dos veces en ese período por el mencionado Paul Wegener. Para profundizar en este tejido tan tupido de préstamos, cfr. BERRIATÚA, Luciano: *Los proverbios chinos de F. W. Murnau*, Filmoteca Española, nº 7/8, Madrid, 1990 / 1992. Vol. I: *Etapa alemana*.

<sup>228</sup> BORAU, José Luis: op. cit., pág. 33.

Pero además el ejercicio de las influencias pictóricas es más poderoso, menos anecdótico, cuando procede de artistas notables pero que no figuren en el escaparte de los grandes maestros, pues su capacidad de divergencia o su falta de implantación en el imaginario colectivo los hace más atractivos. Borau menciona referencias como Von Krelling en el *Fausto* de Murnau, Winslow Homer en *La diligencia* de John Ford, o Vasily Surikov en el díptico de *Iván el terrible*. Precisamente Surikov fue muy importante para el desarrollo que Eisenstein hizo sobre la manera de entender la composición geométrica del encuadre, algo que en el cine de Borau reviste una especial trascendencia.

### ***Estrategias cinematógicas***

Eisenstein, en uno de sus más brillantes trabajos teóricos<sup>229</sup>, define en qué medida se relacionan pintura y cine a través de conceptos tan variados y necesarios como movimiento, montaje, enfoque..., y de qué manera el cine supone la redención de las limitaciones de lo gráfico: *“la especificidad del cine -la posibilidad de presentar un fenómeno en un orden deseado- ayuda a que esos elementos hagan percibir, en la sucesión y acentuación deseadas (acentuación temporal -el metraje-, o espacial -el grado de amplitud-), la imagen de un fenómeno, por ejemplo la faz arquitectónica de un conjunto urbano, tal y como el artista quiere hacer que sea visto su modelo”*<sup>230</sup>.

Es más, para Eisenstein la pintura a su vez ha desarrollado estrategias para obtener resultados de percepción semejantes hurtando al cine técnicas de montaje antes incluso de que éste hubiese sido concebido:

*“Es interesante que la pintura, que no dispone de esos recursos para mostrar de forma sucesiva, no haya dejado, sin embargo, de alcanzar el mismo efecto, desde hace ya mucho tiempo, situando los elementos no en continuidad, sino los unos al lado de los otros. Hemos citado en otra parte suficientes ejemplos de escenas descompuestas en fases sucesivas en el interior de un mismo cuadro. Llamen la atención por su evidencia. Pero es aún más interesante que la pintura no se haya limitado a remediar en sus presentaciones este problema elemental de dinámica (el desarrollo de las etapas de un tema o de un movimiento humano), sino que también se haya interesado por un procedimiento absolutamente cinematográfico de presentación de un conjunto*

---

<sup>229</sup> EISENSTEIN, Serguéi M.: *El Greco, cineasta*, editorial Intermedio, Barcelona, mayo de 2014. Traducción de Pablo García Canga de la edición francesa de 2009, preparada por François Albera sobre un inédito redactado en 1941.

<sup>230</sup> EISENSTEIN, Serguéi M.: op. cit., pág. 14.

*arquitectónico o de un paisaje según las prescripciones y los métodos que acabamos de exponer en su aplicación al cine. Expresémoslo en términos de dinámica: consigue así, contrariamente a lo que sucede en el primer caso, transmitir la dinámica interna del conjunto representado, dotándolo de un temperamento propio con la ayuda de una reordenación de los elementos por medio del montaje”* <sup>231</sup>.

Volviendo al discurso de José Luis Borau, recuerda cómo esas influencias ni siquiera tienen por qué proceder de medios prestigiados como la pintura, y trae a colación el descubrimiento de Agustín Sanchez Vidal sobre nuestro pionero Segundo de Chomón, el apodado “Méliès español”, que realizaba sus numerosos cortometrajes inspirado por los referentes visuales que le aportaron los cuentos infantiles de su niñez, editados por el mítico Saturnino Calleja <sup>232</sup>.

Al entrar en las posibilidades de inspiración del arte pictórico de masas, aquel que no tiene por qué depender de academias o museos, se puede decir que penetramos en uno de los ámbitos más ricos y versátiles de la influencia pictórica en la gran pantalla. Borau menciona algunos ejemplos palmarios: los cuadros de boxeo de George Bellows, las ilustraciones de portadas de míticas *pulp magazines* como *Black Mask* a la hora de definir la iconografía del cine negro (una manera de transferencia de la literatura al cine no a través de la palabra escrita, sino de la simbología y cromatismos que acompañan la edición de esa palabra), o, como mencionamos antes, los cuadros y láminas de Remington que se puede afirmar sin ambages que definieron visualmente el género *western*.

Este influjo, que trasciende un argumento para enmarcar una tendencia o un género entero, puede incluso remitir a entornos de perfiles más indeterminados, pero de gran alcance. El gran ejemplo para Borau es la obra de Norman Rockwell, el pintor que trabajó para portadas de publicaciones como el *Saturday Evening Post*:

*“De enorme popularidad en su país a lo largo de casi cuarenta años, y cuyos trabajos llegaron a considerarse el mejor testimonio plástico del llamado American way of life. Así fueron, o así creyeron ser sucesivamente, los americanos de la Depresión, del*

---

<sup>231</sup> *Ibidem*, págs. 14-15.

<sup>232</sup> SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *El cine de Segundo de Chomón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1992. La trascendental figura de Segundo de Chomón, infravalorada en el panorama del cine europeo primitivo, cuenta con varias monografías, entre las que destaca la del malogrado Juan Gabriel Tharrats, un compendio de investigación rigurosa y entregada como pocas en la Historia de nuestro cine: THARRATS, Juan Gabriel: *Los 500 films de Segundo de Chomón*, Secretariado de Prensas Universitarias, Zaragoza, 1988.

New Deal, (...) difícilmente cabría señalar un plano concreto de alguna película donde se vea la mano directa de Rockwell, y sin embargo la iconografía del cine de Hollywood a la hora de describir con tintes reconfortantes aquella sociedad no parece posible sin su nombre” <sup>233</sup>.

Y cita a cineastas bajo su férula creativa, como Frank Capra, Leo McCarey, Preston Sturges, George Stevens o el Hitchcock de *La sombra de una duda* o de *Pero, ¿quién mató a Harry?* Creemos que merece la pena fijarse entonces, aunque sea brevemente, en la aportación de Rockwell.

Lo primero que consideramos relevante es que ilustradores como Rockwell adquieren su trascendencia, no ya por su capacidad de ejecución, sino por recuperar una de las funciones de la pintura moderna, que la contemporánea había perdido en aras de la abstracción: su narratividad. Así describe Karal Ann Marling <sup>234</sup> los comienzos de Rockwell:

*“en una época en que los ilustradores eran todavía estrellas de los medios de comunicación y sus obras el arte público de Norteamérica, Rockwell decidió dedicarse a esa rama de la profesión artística en la League, bajo la tutela de Thomas Fogarty. La mayor contribución de Fogarty a la futura carrera del joven fue su profesionalidad (...), en el aula enfatizaba la importancia de la narración en la pintura”.*

Y la simbiosis entre los dos medios comparece en cuanto artistas como Rockwell desarrollan su trayectoria:

*“su estancia en Hollywood tuvo importantes consecuencias artísticas: Rockwell se estaba convirtiendo en un maestro de los aspectos teatrales y cinematográficos. Sus portadas e ilustraciones adoptaron la apariencia de fotogramas en los que los actores miraban directamente a la cámara, los directores componían sus escenas para poner de relieve momentos cruciales del guión y el exagerado vestuario permitía al público identificar el género de un vistazo. Su viaje a Hollywood en 1930 consolidó la conexión entre su arte y el arte cinematográfico”* <sup>235</sup>.

---

<sup>233</sup> BORAU, José Luis: op. cit, pág. 37.

<sup>234</sup> MARLING, Karal Ann: *Rockwell, el pintor más popular de Estados Unidos*, Taschen, Colección 25, Madrid, 2010. Traducción de *Norman Rockwell* (2005) por Carmen Gómez Aragón; una síntesis a su vez de su estudio homónimo publicado en 1997. Pág. 8.

<sup>235</sup> MARLING, Karal Ann: op. cit., pág. 25.

Esta simbiosis además, más allá de lo que explora Borau desde la Estética, guarda también relación con el progreso de la tecnología, tal y como ya intuyeron los pensadores de la escuela de Frankfurt al meditar sobre la reproductibilidad de la obra cultural, y las prestaciones creativas mecanicistas de la técnica en nuestra sociedad postindustrial. Lo que pintores de élite no aceptarían, ilustradores como Rockwell o Remington lo aprovechan:

*“(se) demuestra el uso de la cámara, el “sucio” secreto que los ilustradores habían ocultado durante generaciones. De hecho, en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, la obra de Rockwell se hizo cada vez más detallista, gracias en parte a la fotografía. Los paisajes de fondo –como el campanario de Middlebury– son tan detallados como los primeros planos. El resultado, paradójicamente, es que la imagen queda más plana y abstracta”* <sup>236</sup>.

La planificación, el encuadre, la luz, todos los elementos constitutivos de lo que sería la resolución de una secuencia cinematográfica, están presentes en la ejecución pictórica, pero se establece una especialidad afinidad cuando se trata de un diseño de ilustración como los que realizara gente como Rockwell, atendiendo a los usos publicitarios, la narratividad, etc. Cuando observamos una de sus obras maestras, *La barbería de Shuffleton* (1950),

*“...al contemplar una escena como ésta el ojo enfoca de manera selectiva, escogiendo un objeto tras otro y haciendo que el resto parezca borroso. Pero en la barbería de Rockwell no acontecen tales limitaciones. Todo está presente al mismo nivel de intensidad y al mismo tiempo. Este efecto realza el poder visual físico del espectador y lo hace omnisciente. El espacio es tan complicado como en cualquier retrato de Velázquez de la familia real. Está el escaparate con el nombre del dueño, una grieta en un rincón (...) La luz también desempeña un papel crucial en la revelación del espacio. Intensa y cálida en la trastienda, salpica la tienda para conducir la vista hacia los músicos (...) Al igual que Vermeer y muchos pintores estadounidenses de género del siglo XIX que trataron el tema musical, el desafío aquí parece ser escuchar la música fruto de la atmósfera visual en la que se origina”* <sup>237</sup>.

El temor principal en esta función del arte como expresión de época y de *pathos* nace de la posibilidad de que la imagen que tengamos de esa época o de

---

<sup>236</sup> Ibídem, pág. 44.

<sup>237</sup> Ibídem, págs. 70 y 74.

un entorno proceda de una visión pictórica a su vez adulterada por factores como el tópico o el tipismo, y llegue hasta el cine devenida en epítome devaluado; Borau arremete contra el “*andalucismo de pacotilla*” que fermentó en nuestro cine en sus primeras décadas, localizando que el origen romántico (Doré, David Roberts) y sus posteriores recreaciones (Fortuny, Zuloaga) terminaron degenerando en costumbrismo de estampa. Ya hemos tenido ocasión anteriormente de señalar el recelo ante lo costumbrista por oposición al interés por lo popular que habita en la obra de Borau, ya sea cinematográfica o literaria.

El siguiente paso lo constituyen los pintores que no influyen con su obra en el mundo de la imagen en movimiento, sino que se implantan dentro de la industria para manejar el medio con criterios pictóricos; la lista no es pequeña: Alexander Dovjenko, Sergei Youtkevich, Jean Negulesco o John Huston declararon en algún momento de sus respectivas carreras que el cine les daba mayores posibilidades expresivas. Según recuerda Borau, “*el referido Robert Bresson nunca confesó por qué había renunciado a la pintura. Es más, hasta el fin de sus días mantuvo, firme y enigmático como siempre, que seguía considerándose fundamentalmente pintor*”<sup>238</sup>. Igual recorrido tendrán Pasolini (fascinado por el cubismo), Jacques Démy o Kurosawa, y en España Carlos Arévalo, Bigas Luna o el experimental Eugenio Granel. Por no contar los que han asesorado de cerca a los cineastas, o se han paseado por el cine de vanguardia, como Duchamp, o Fernand Léger o Man Ray. Como es lógico esperar, dado que no solo los Estados Unidos definieron el modelo clásico en el cine sino que llevan décadas resituando el mundo del Arte Contemporáneo, sería el estadounidense Andy Warhol con su *Factory* astutamente mercantilizada, quien desde ahí impulsara la producción de más de medio centenar de filmes donde cine y ensayo plástico se darían la mano con desiguales pero mediáticos resultados, dando pie a iniciativas que jugaron a la vanguardia en una época que ya las había rebasado, como el postdadaísta George Maciunas desde el movimiento Fluxus.

En justa vecindad con el grafismo y las formas *pop*, Borau menciona que también guarda relación con estos asuntos el entorno de los dibujos animados; en el caso de Disney, afirma que hay menos influencias de la pintura sobre los *cartoons* de lo esperable, aunque añadimos que sí habrá influjo de referentes visuales de películas como *Blancanieves y los siete enanitos* sobre cineastas tan señalados como Orson Welles, y especialmente sobre sus directores de arte. La conexión la encontramos en las películas disneyanas con el expresionismo, con

---

<sup>238</sup> BORAU, José Luis: op. cit., pág. 43.

la obra de algunos artistas americanos, y sobre todo con el mundo de la ilustración. Pictóricamente, clásicos como *Pinocho* y *Fantasia* sí reciben influencias muy marcadas, pero no de la pintura sino de otros directores, especialmente del cineasta de animación abstracto Oskar Fischinger. Un cuarto de siglo más tarde, trabajos como el de George Dunning en *Yellow Submarine* recuerdan la filtración de talentos del grafismo como Heinz Edelman. Y es que en los años sesenta las referencias ya se habían liberalizado en su funcionamiento, y los aspectos que llamaremos “pictoaudiovisuales” podían afectar, por ejemplo, a elementos como los títulos de crédito, recordando los diseños de Saul Bass o los *graffitti* de apertura de *West Side Story*.

### ***Convergencias en la composición. Estéticas realistas / pictóricas***

Merece la pena detenerse aquí un momento para hacer una observación sobre el discurso de Borau, precisando que al tratarse de un texto que no pretende ser exhaustivo, tiene también un diseño en el que algunas observaciones se hacen en plano general, sin reparar en el detalle de las atribuciones. Dicho de otro modo: Borau responsabiliza de influencias directamente a los directores de cine, sin detenerse demasiado en aceptar que, especialmente en la industria americana, el responsable último del *look* visual de un filme suele ser el diseñador de producción (*production designer*), más que el director-realizador, que suele ocuparse de los aspectos narrativos. Tampoco podemos pontificar sobre ello, ya que en la parte final del texto sí introduce algunos de esos matices en forma de recorrido histórico del vínculo con directores artísticos.

Y es que las competencias de dirección artística y decoración, aunque menos atendidas en este tema como sería deseable, no son desdeñadas por Borau en su discurso. Por su importancia en la definición de la composición cinematográfica, trae a colación al famoso Alexandre Trauner, cuyo notable trabajo para cintas de Marcel Carné o Billy Wilder acreditaba un estilo propio, que guardaba relación con sus habituales declaraciones de considerarse un pintor influido por los impresionistas y los cubistas. Pintor se sentía también Pierre Charbonnier trabajando para Bresson, o Jack Fisk (bajo el magisterio de Edward Hopper), o los que siguieron patrones impuestos por los directores como Lazare Meerson (René Clair, Jacques Feyder) o Arthur Lawson en sus labores para el dúo Powell-Pressburger, sin olvidar a aquellos decoradores que devinieron en cineastas: Cavalcanti, Cocteau, Eisenstein, a los que podemos



añadir al gran William Cameron Menzies o a nuestros Fernando Mignoni, Álex de la Iglesia o Gerardo Vera.

Ha habido decoradores con un sello especial, como también ocurre con los directores de fotografía; un hecho muy acusado en el cine español, donde el responsable de la fotogenia a menudo impone sus criterios artísticos. Estilos particulares que se reconocen de una película a otra, aunque vayan firmadas por diferentes autores; pasó en el cine clásico español con Siegfried Burmann, o ha ocurrido con Javier Aguirresarobe, y en el cine internacional con Jack Cardiff, Sven Nykvist (al que Borau publicó sus comentarios autobiográficos en la editorial El Imán) o Gabriel Figueroa. Este hecho está vinculado directamente con la luz, pero no siempre es bien entendido, y aunque Borau no se moleste en desarrollarlo, es nuevamente Eisenstein quien, regresando a su texto antes citado, lo explica meridianamente entroncando el punto de vista con el encuadre y con la iluminación, en una síntesis que hubiese suscrito perfectamente José Luis Borau:

*“Hubo un tiempo en el que se debatía sobre la motivación del punto de vista, es decir, lo que motiva tal o cual punto de vista en el momento de encuadrar un objeto o de filmar una escena. Algunos sostenían, por ejemplo, que no se puede filmar una escena desde arriba más que cuando esto se justifica por la presencia de un personaje mirando desde ahí. Da vergüenza recordar que opiniones de este tipo no eran inhabituales, y que hubo que refutarlas. Va de suyo que el punto de vista no puede estar motivado más que en consideración de aquello que, de una escena o de un objeto dado, tiene que penetrar en la conciencia y en la percepción: al igual que mediante el límite del encuadre se suprime lo que no debe penetrar en la conciencia y en la percepción, la elección de un escorzo viene dictada por lo que conviene proponer con una fuerza de convicción máxima a la contemplación. Tal es, absolutamente, el sentido de la luz en el cine. Uno de sus objetivos es, una vez más, una labor de montaje, aunque bajo un nuevo aspecto: la iluminación está llamada a dar relieve a los detalles necesarios mediante las superficies luminosas”* <sup>239</sup>.

Igualmente, Borau insiste en la cuestión de la profundidad de campo, otro de los emblemas técnicos del realismo cinematográfico, tal y como teorizara André Bazin mediado el siglo pasado. Aunque se le atribuye su dimensionamiento al operador Gregg Toland, para Borau “*arranca de un artificio pictórico*” ya localizado en la pintura del Renacimiento, donde “*el detallismo del cuadro no corresponde a la visión humana, que solo es capaz de centrar –de enfocar–*

---

<sup>239</sup> EISENSTEIN, Serguéi M.: op. cit., pág. 68.

aquello que mira con un interés especial, y no cuanto tiene delante. De forma y manera, que el objetivo cinematográfico tradicional, con sus primeros y últimos términos medio deshechos, se adecúa bastante más a nuestra forma de mirar” <sup>240</sup>. Podría responderle casi al alimón el mismo Eisenstein, rescatando un ejemplo de su admirado Surikov:

*“Se trata del Paso de Suvorov por los Alpes, de Surikov. Quizás con razón, no se considera este cuadro una de las mejores obras o de las más particularmente conseguidas de este pintor, aunque tampoco es posible negarle un poderosísimo efecto dinámico en la caída de los personajes al abismo. Esta impresión se obtiene, aquí también, por un medio estrictamente cinematográfico, similar a aquellos que hemos señalado en los ejemplos precedentes (...) Fundamentalmente, el efecto se alcanza por medio de dos personajes. Destacados, en un sentido pictórico, y sin gran nitidez, pero tan desplazados hacia el eje central del cuadro que, a pesar de todo, aparecen como los intérpretes esenciales de la dinámica del tema (...) El ojo, que ha recorrido rápidamente esta diagonal, se detiene de pronto. Su camino queda interrumpido. Está desorientado. Se atasca, para caer enseguida sobre el soldado número tres, casi idéntico al soldado dos y que cae... alza el vuelo, abandonando casi en vertical el marco del cuadro. “Es lo que había que demostrar”. Se alcanza la sensación de caída en el abismo gracias a una línea de composición y de articulaciones generales” <sup>241</sup>.*

Borau piensa que las ataduras de condicionamientos ajenos en el cine se fueron deshaciendo después de la II Guerra Mundial, ya que dejó de existir una afinidad plástica fuera del campo de cámara. La causa la cifra en la trascendencia del Neorrealismo, como no podía ser menos en un cineasta tan marcado por el influjo que le produjo en su juventud. No se pueden detectar referentes pictóricos en los neorrealistas, excepción hecha de Visconti... si queremos considerarle realmente neorrealista, y si olvidamos el padrinazgo que sobre él ejerció Jean Renoir, uno de los artistas favoritos de Borau, cineasta que filtraba a su vez numerosas influencias pictóricas. Vanguardias posteriores como la *Nouvelle Vague* trataron de “purificar el cine” arrasando con el pasado, e iniciativas como Dogma’95 practican una inmediatez e improvisación que niegan el vínculo pictórico.

Se han dado excepciones sin duda en las últimas décadas. A título individual, en los años noventa gozó de especial predicamento la obra del

---

<sup>240</sup> BORAU, José Luis: op. cit., pág. 55.

<sup>241</sup> EISENSTEIN, Serguéi M.: op. cit., pág. 54 y ss.

inglés Peter Greenaway, al que Borau emparenta, salvando las distancias, con el mismísimo Murnau, tanto por sus antecedentes pictóricos, como por su voluntad de estilo claramente plástica y arquitectónica.

Y en términos grupales, es notable el *new pictorialism* británico de los 70' (películas como *Tess*, *Barry Lindon*, *Los duelistas*, *Excalibur*), siempre de tipo histórico o de géneros colindantes (*Greystoke*), que nosotros creemos que tiene que ver incluso más con la influencia de una estética de la publicidad –que en esos años sufre una revolución plástica en todo Occidente–, que con la del arte pictórico, y prueba de ello son los referentes que se manejaron, de los que Borau señala a pintores-ilustradores como Wyeth o a los prerrafaelitas, y que nosotros explicamos a través de la dimensión de arte popular que tienen el uno y los otros. De cualquier forma, la función última de este fenómeno se entiende porque la *“característica en común es la voluntad de directores y operadores de entroncar con maestros de una determinada época a fin de conseguir mayor verosimilitud para sus imágenes. En otras palabras, se acude a la pintura en busca de realismo histórico, algo muy distinto al prurito de recrear obras maestras o replantear soluciones artísticas”* <sup>242</sup>. Un ejemplo concluyente sería el filme de Rohmer *La inglesa y el duque*, para el que encargó al pintor Jean Baptiste Marot la realización de una treintena de cuadros para la ambientación de orden histórico.

No queremos cerrar este recorrido comentado del ensayo de Borau sin hacer mención a un hecho que él no llega a incluir, y que se ha radicalizado en la última década desde que él pronunciase este discurso: la proliferación de películas, especialmente estadounidenses, inspiradas en clásicos o personajes icónicos de la historieta gráfica o cómic, que no solo pensamos que se justifica por una globalización mercantil de los arquetipos procedentes de la cultura de masas: grandes compañías de tebeos fagocitadas por los grandes estudios, derivación del producto hacia mercados secundarios como los videojuegos, más rentables que los primarios, y en los que estos personajes y motivos son adecuados para el perfil de consumidor... También se debe a una aceptación global de formas de grafismo y de arte *pop* en todas las escalas de edades y niveles formativos, en una cultura (audio)visual que ya transmite la información y la épica de manera preponderante a través de lo secuencial, y con ello traslada también estéticas que proceden de esos mundos de papel en colores.

---

<sup>242</sup> BORAU, José Luis: op. cit., pág. 59-60.

De cualquier forma, la conclusión final de José Luis Borau sobre esta evolución, a pesar de certificar la paulatina desaparición de esta influencia pictórica de forma explícita, es positiva. Primeramente, es innegable que

*“el cine, como arte mayor e independiente, sustantivo y soberano, ha pasado finalmente a vivir por su cuenta y riesgo, al igual que cualquier otra criatura adulta. Las nuevas imágenes se producirían a raíz de las anteriores, sucediéndose a sí mismas en el mejor de los casos, o repitiéndose en el peor. La Pintura y, hablando en términos estrictamente creativos, la Literatura también, habrían quedado atrás como fuente de inspiración directa, condenadas en todo caso a un papel emotivo u ocasional”*<sup>243</sup>.

Pero *“los antecedentes pictóricos perduran no obstante en las imágenes actuales (...) e incluso se produce un efecto de ida y vuelta, según el cual hallazgos visuales que un día fueron tomados del lienzo regresan al mismo a través de una creciente presencia e influencia cinematográfica en la pintura”*<sup>244</sup>. Por ello, esa materia fue el tema central de su otro discurso sobre esta simbiótica relación de la Imagen.

Toda esta exposición no es óbice para que José Luis Borau no mantuviese siempre esa distancia pudibunda con las posibles influencias de maestros, probablemente tanto por sus timideces características como por el hecho de que, si bien es cierto que su concepto de la composición cinematográfica y también textual es claramente visual, no aspiraba a identificarse con idearios o figuras concretas. Esto se reviste de la habitual modestia, según declaraba en 2011 a la pregunta del influjo de pintores en sus películas:

*“Que yo recuerde, no. Cuando algún operador, Luis Cuadrado por ejemplo, me decía que él veía una escena como un claroscuro holandés o español, yo me daba la vuelta para disimular mi pudor. Que hiciera lo que él quisiera. Era un iluminador buenísimo, en quien confiaba ciegamente, y prefería no enterarme de más. Nunca he comulgado con directores oficialmente “artísticos”, como Antonioni, que pintaba las calles de Desierto rojo, o aquellos que conciben los espacios con un criterio arquitectónico o a lo De Chirico y se sienten orgullosos, además. El cartel de Leo que hizo Zulueta me gustaba mucho hasta que comprendí – algo evidente, por otra parte – que se inspiraba en La chica de la perla, de Vermeer. La misma postura, dos miradas a*

---

<sup>243</sup> Ibídem, pág. 60.

<sup>244</sup> Ibídem, pág. 61.

*la cámara, por decirlo así... No me gustan las referencias pictóricas ni de cualquier otro arte que no sea el propio”* <sup>245</sup>.

Pero esta actitud queda rápidamente desmentida por quienes le conocían y trabajaban con él o para él; Borau planificaba siempre de forma visual, como ya mencionamos con el testimonio de Gutiérrez Aragón, menos preocupado por el argumento que por el diseño de composición, y posteriormente menos atento a la “historia” que al “discurso”. Así relataba el cineasta José Luis Cuerda su experiencia y desencuentro con Borau cuando fue contratado por éste para rodar *Celia*, una serie televisiva inspirada en los cuentos de Elena Fortún, producida por El Imán para TVE, y que acabó dirigiendo el propio Borau <sup>246</sup>:

*“Durante la preparación de la serie advertí determinadas cosas que me hacían ver que Borau estaba un poco fuera de la realidad de lo que era el día a día de la producción de cine. Yo le decía que alguna secuencia no valía la pena rodarla porque el dinero que había que invertir en ella nos impedía rodar otras cosas que eran más importantes para la narración. Por ejemplo: rodar que el Rey Mago volase era una idea muy llamativa para los niños, posibles espectadores de la serie... de hace treinta años. En la actualidad, que alguien vuele es una cosa que los críos han visto montones de veces. Para nosotros era muy caro hacer volar al rey y yo prefería que el rey no volase o que volase de una forma más rudimentaria, y destinar ese dinero a conseguir un tranvía, elemento necesario argumentalmente en un episodio, y que, además, nos permitiría marcar mucho mejor la época. Cuando yo le sugería estas ideas, Borau siempre me decía: “Pero eso no se lo cuentes a producción que te dirán que sí”, ¡y el productor era él! Salvaguardaba ahí lo que pensaba que era el criterio más beneficioso para el director, que en este caso era yo. Recuerdo otra discusión: “Mira, José Luis”, le decía yo, “si somos honrados narrativamente, y sé que tú lo eres y pretenderás que yo también lo sea, no puedes escribir en el guion que la niña que vive en un segundo piso ve desde su ventana cómo un rey mago vuela por encima de las cúpulas y torres de las iglesias de Madrid, porque la perspectiva te impide ver eso desde un patio de vecinos cerrado”. Él intentaba convencerme dibujándolo. “Yo también he visto cuadros de Chagall” -le decía-, “pero eso no es la perspectiva real”.*

---

<sup>245</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: op. cit., pág. 147.

<sup>246</sup> ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto: *José Luis Cuerda. Ética de un corredor de fondo*, Fundación Autor (SGAE), Madrid, 2001. Prólogo de Fernando Méndez-Leite. Págs. 154-155.

Un buen ejemplo de cómo la pintura podía no ya influir en el mismo Borau, sino también servir como excusa para justificar decisiones equivocadas.

Para concluir, y rescatando una de las reflexiones que Francisco Calvo Serraller hace en el prólogo a la edición de *La Pintura en el Cine*, “*el arte cambia pero no progresa, porque unos medios no invalidan otros*”. Para Borau, podemos concluir, no solo los medios de expresión artística, antiguos y modernos, coexisten, sino que se solapan de continuo y responden tecnológicamente a los mismos objetivos, terminando por emplear las mismas técnicas y estrategias que, de forma ideal, han preexistido siempre, adaptando su forma al mejor servicio del propio discurso, y más allá de cualquier mensaje.

## IX

### EL LENGUAJE Y EL CINE.

#### *PALABRA DE CINE*

Si José Luis Borau fue siempre un autor interesado en las posibilidades lingüísticas del medio cinematográfico, así como en sus raíces o derivaciones literarias, ello se debe sin duda al hecho de que le interesaban sobre manera los formatos narrativos con los que tenía que lidiar. Y quien escribe narrativos, podría escribir gramaticales, en una extensión de formalismo como aproximación al audiovisual.

A Borau le preocuparon siempre cuestiones como el empleo de un lenguaje que permitiese narrar sin que se aprecie la responsabilidad del que lo hace, como un furtivo que introduce la realidad en el discurso sin influir explícitamente en el mismo; igual que le obsesionaba el no constituirse en referente moral o ente vertebrador del texto, y de ello su empeño en que siempre sus películas mostrasen a los personajes sin necesidad de contar sobre ellos. En cierto sentido, cada película era sus personajes, en una doctrina antiaristotélica paradójica, por la cual el principio de Aristóteles (*la historia es la acción, el argumento, los personajes se definen a través de él*) era subvertido: la historia es el personaje, lo que son los personajes se revela en sus acciones. Por ello, el lenguaje que utilices será determinante para apreciar mejor o peor qué hacen exactamente esos personajes y, finalmente, qué son y qué significan sus acciones.

Y quien habla de lo que hay que hablar, termina hablando sobre cómo se habla. Borau cursó Dirección en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, pero terminó enseñando Guion en la Escuela Oficial de Cine y en los demás centros educativos por los que pasó, e impulsando iniciativas como la revista *Viridiana*, dedicada al análisis de guiones cinematográficos. Constituiría una lectura alicorta el considerar que ello se debía a la inusual soltura que Borau tuvo en el entorno literario; más bien se trató siempre de un abierto debate con el método expresivo, con el lenguaje.

#### *El cine en nuestro lenguaje*

En sus últimos años, escribió algunos textos breves dedicados a cómo el cine ha influido en la literatura y en los usos idiomáticos, del mismo modo que

antaño le interesó la relación que la literatura había establecido con el cine a lo largo de la evolución de éste. De esas piezas breves, la más reputada es su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua en 2008, institución donde ocupó el sillón vacante a la muerte del escritor, cineasta y actor Fernando Fernán Gómez. Titulado “El Cine en nuestro lenguaje” <sup>247</sup>, se trata de un análisis de cómo a lo largo de un siglo el Audiovisual ha influido en el habla, en la escritura y, por ende, en la misma Literatura.

Borau comienza el texto con una loa a Fernando Fernán Gómez, que como decimos le precedió en el sillón de la Academia que iba a ocupar; recordado su dimensión como “actor que escribe”, y apuntando ya que no se explayaba sobre el origen o la inspiración de sus novelas, que dimanaban de su propio habla, ya que éste estaba trufado del poderío del diálogo cinematográfico. Pasa después a comentar cómo se fueron adaptando los tecnicismos del cine a nuestro idioma, recordando el despropósito que la Academia cometió en 1941 cuando, según contaba un reportaje en la revista *Primer Plano*, pretendió adaptar, con una comisión integrada por Eduardo Marquina, Julio Casares y Álvarez Quintero y con el auxilio de Eugenio D’Ors, aquellos neologismos con absurdo calzador idiomático, buscando sinónimos sin ningún implante sociocultural. Certifica, con ello, que hoy se aceptan sin problema los neologismos, hasta el punto de que los diccionarios de dudas no se pronuncian con claridad al respecto, dejándolo en manos del propio uso <sup>248</sup>.

Después, pasa a hablar de expresiones tomadas del cine que tienen un valor moral o caracterizador (*el bueno y el malo...*), y de cómo el cine se fue transformando incluso en referente para dignificar significados o aludir a la importancia misma de algo (*¡una casa de cine!*). Borau recuerda entonces cómo Gómez de la Serna, en *Cinelandia* (1923), ya hacía tempranamente acopio de

---

<sup>247</sup> BORAU, José Luis: *El Cine en nuestro lenguaje*, opúsculo editado por la Real Academia Española de la Lengua en noviembre de 2008. Contiene la contestación de Mario Vargas Llosa.

<sup>248</sup> Aquí cabría hacer un apunte: el discurso fue leído en 2008; la Real Academia durante los últimos años de dirección de Víctor García de la Concha marcó un giro de timón, hasta el punto de que, así lo apreciamos nosotros, se ha vuelto a cierta pretensión de dirigismo idiomático que no consideramos nada recomendable. En la 22ª edición del Diccionario de la RAE (2001) se introdujo una política de reformas que en la 23ª (2014) ya han alcanzado cotas absurdas con relación al cine, como la imposición del vocablo *travelín* o la escritura de guión sin tilde, sin ningún precedente de uso y transformándolo en un monosílabo, que revelan una equivocada pretensión de “ingeniería lingüística”. Prueba de ello es esta misma tesis, en la que hemos tenido que eliminar decenas de tildes que la palabra guion parecía reclamarnos a cada renglón. La edición 24ª, en proceso y disponible ya en la Red, sigue perpetuando este dislate. *O tempora, o mores!*



palabras profesionales y de otras improvisadas, y cómo el cine ha introducido alteraciones de todo tipo en el uso de las palabras, tales como transformar en polisémicas algunas (*gay*), otorgar nombre a un tipo de producción o incluso de conducta inspirándose en un actor (*landismo*) o en un personaje (*Tarzán*), e incluso extender el uso de palabras casi desconocidas (*marabunta*). De hecho, hay traslaciones como la recuperación de palabras antiguas tomando valores añadidos (*estrella*), o la desaparición de otras porque se emplean títulos o nombres de origen fílmico para sustituirlas (*rebeca*).

No se trata solo de una cuestión de vocabulario, sino también de locuciones, apotegmas y sentencias. Hay cierto casticismo en locuciones que sustituyen otras tradicionales, y que tienen el cine de referente (*no te enrolles, Charles Boyer*). El cine desplaza incluso a las mismas expresiones tradicionales cuando fueron originadas en la literatura o las viñetas y reutilizadas en la gran pantalla (*¡chufla, chufla!*), y se da habitualmente el caso de líneas de diálogos que corrigen o amplían el original literario (*Elemental, querido Watson*) o que calan tan profundamente que son alteradas por el público (*Play it again, Sam*). La preeminencia del vocabulario no ya cinematográfico (tecnicismos), sino fílmico (narrativo) está tan extendida que empleamos frases tomadas de películas para nuestra vida cotidiana (*Que la Fuerza te acompañe...*), y la Prensa utiliza muchas referencias de este género para sus titulares, tratando de hacerlos más atractivos y familiares.

El ascendente del cine ha llegado hasta a imponer el uso de denominaciones de movimientos o escuelas estéticas que luego se aplican a otras disciplinas, como es el caso del neorrealismo o de la “nueva ola” francesa del cine a la literatura; las posibilidades intelectuales del cine fueron poco detectadas por los literatos en tiempos de los pioneros, pero, por ejemplo en España, los escritores del 27 ya reconocían su trascendencia e incluso escribían sobre él o para él. La influencia del cine en la Literatura es no solo mencionada, sino que Borau se fija en rasgos formales, en cómo escriben los novelistas que ya no pueden evitar el influjo cinematográfico (ejemplos de Santiago Roncagliolo, de Carmen Martín Gaité), trae un ejemplo de *El hombre de los santos* de Jesús Fernández Santos en el que no sólo se hace una referencia cinéfila, sino que la escena es descrita como si fuera un *travelling* subjetivo. Igualmente menciona un relato de Medardo Fraile como si fuese una comedia de Berlanga (el hecho de que cite a escritores realistas de la generación del medio siglo nos parece muy elocuente). O recuerda un artículo de Max Aub en el que analizaba a Joyce y Kafka con referencias conceptuales cinematográficas.

En el teatro, no basta con que se hagan, en los diálogos, alusiones a sentencias cinematográficas, o que el tema sea cinéfilo (como ya ocurría con obras de Jardiel Poncela, o del Cervantes Carlos Fuentes); de hecho, en las últimas décadas se ha producido el interesante caso de adaptaciones teatrales de grandes películas (en España destacan las de Sánchez Salas sobre los guiones de Rafael Azcona). Los héroes y estrellas del cine sirven en el teatro para desarrollar conflictos de envergadura, y lo cierto es que la influencia, aparte de en los diálogos mismos, está en la estructura dramática y las acotaciones escénicas. Sobre esto último, ya hay ejemplos muy cinematográficos en Valle o Chéjov, del mismo modo que la estructura dramática del teatro contemporáneo guarda enormes paralelismos con la de los guiones para la gran pantalla (Borau cita el caso de Arthur Miller, pero también el de José Luis Alonso de Santos). Este influjo llega a todas las formas de escritura creativa, y ahí está el ensayo, la crítica o la poesía, que en España, en la generación de los “Novísimos”, ya estaba hace casi cincuenta años plagada de alusiones y expresiones cinéfilas y modos recursivos de poetizar heredados de la narrativa audiovisual.

### ***El lenguaje y el cine. Ensayo sobre un vocabulario global***

Casi dos años después de este discurso, se publicó el libro *Palabra de cine. Su presencia en nuestro lenguaje*. No era otra cosa que una voluminosa ampliación del discurso de la Academia, que había actuado como un esquema del libro posterior. *Palabra de cine* <sup>249</sup> está dividido de forma bastante convencional en una serie de capítulos que reflejan las diferentes formas de relación semántica y polisémica que guardan las palabras de un idioma con sus referentes cinematográficos. Por ello, el libro está separado en dos partes: “Palabras de cine” y “Expresiones de cine”. La primera, a su vez, establece una clasificación un tanto *sui generis*, en el que se separan “Tecnismos”, “Expresiones”, “Afines”, “Personajes”, “Diálogos”, “Títulos”, “Géneros”, así como se habla de la palabra de cine “En la prensa”, “En la narración”, “El teatro”, “En la poesía”, “En el cine” y “En la crítica”. Es decir, sigue casi punto por punto el discurso académico antes referido.

En “Tecnismos” se extiende más sobre el proyecto ya mencionado, encabezado por la RAE en el 41; en “Expresiones” pone algunos ejemplos de columnistas de prensa que utilizan frases procedentes de películas o alusivas a las mismas en otros contextos, generalmente políticos; en “Afines” se aborda la

---

<sup>249</sup> BORAU, José Luis: *Palabra de cine. Su presencia en nuestro lenguaje*, Ediciones Península, Colección Atalaya, nº 368, Barcelona, marzo de 2010.

capacidad del cine para poner de moda el uso de adjetivos o sustantivos con connotaciones determinadas (*ciudadano*, *desencanto*, según las películas de Welles y Chávarri respectivamente) o incluso de personajes históricos o literarios que pasan a revestirse de las cualidades que les han caracterizado en la gran pantalla.

En “Personajes” y los siguientes apartados, es donde Borau hace una de las dos principales ampliaciones de su discursos para la Academia. No se trata tanto de multiplicar los ejemplos (que lo hace), sino de detectar otras posibilidades; aquí explica el proceso de mitología popular que constituyen las figuras de la Historia del Cine, sean integrantes de los *dramatis personae*, o actores o directores que han pasado al acervo popular (o intérpretes a través de sus personajes), e incluso cabe mencionar que, sin que Borau se aventure mucho en ello, algunos se han transformado en adjetivos con su propia caracterización (buñuelesco, berlanguiano, etc.). En “Diálogos” distingue entre los que desarrollan los personajes y los que emplaza el autor (su propia voz), y se interesa por los escritores que denomina “ronceros”, que no empastan su voz de tercera persona, como Gutiérrez Solana, Baroja o Juan Marsé. Así, los diálogos de influencia cinematográfica en la Literatura pueden ser “notariales”, como los de Sánchez Ferlosio en *El Jarama*, o más literarios, como los de relatos de Aldecoa. Como era de esperar, Borau acude a ejemplos de los compañeros de tertulia de su generación; en el caso de *El Jarama*, recuerda que Ferlosio, tras el alarde de estilo de *Alfanhuí*, tenía el propósito de trasladar la misma visión que contemplaba en el cine neorrealista contemporáneo, y de este modo en su novela los diálogos contienen la descripción implícita de las acciones. La sección se cierra con ejemplos típicos de diálogos que el público memoriza y traslada a su vida diaria (como algunas réplicas de los hermanos Marx en sus películas, que fueron adaptadas por Mihura).

En “Títulos”, un apartado nuevo respecto al discurso, Borau despliega toda una casuística sobre la manera en que cotidianamente reutilizamos los nombres de las películas, adaptándolos según nuestra conveniencia, en un magnífico ejemplo de asunción lingüística de la cultura audiovisual, casi como nuevas versiones del Refranero: se citan con una modificación mínima, o se les cambia el sujeto (*Eva al desnudo*), o se hace una trasposición de conceptos para alentar la resonancia pero con otro significado, o se citan directamente sin traducir (*Dolce Vita*), o se recurre al título original cuando se conoce el español, o se adapta el título a la información (*Días de vino y rosas*), o se le añaden interrogantes (*Misión imposible*), o se combinan dos títulos (*Los jueves, milagro*

con *Los lunes al sol*), o se desarrolla una oración partiendo de un título (*Los cazafantasmas*), o se emplea incorrectamente el título para dotarlo de otro significado (*Sólo ante el peligro* frente a *Solo ante el peligro* <sup>250</sup>), o se cita un título para caracterizar a alguien (*Fray Escoba*, *El trío de la bencina*), etc.

Y en “Géneros”, otra sección nueva, Borau alude a cómo la penetración popular de algunos de ellos ha terminado generando espacios de atribución lingüística (una del Oeste, una de romanos, *cuéntame una de indios*), o hacemos descripciones aludiendo a elementos que componen la escenografía típica de un género, lo que termina manifestándose también en casos literarios, en los que se escribe haciendo descripciones que no se basan en la realidad, sino en películas preexistentes que reflejan esa realidad.

Si en algo es rico *Palabra de cine* es en ejemplos entresacados de la Prensa y del mundo mediático y editorial. El cierre de la primera parte del libro se construye con otra ampliación de su discurso de ingreso en la RAE; pasamos entonces no a examinar tipos de usos, sino el marco en el que aparecen: “En la prensa” (la nueva aportación es la clasificación de la casuística por secciones de periódico), “En la narración” (donde repite las ideas expresadas en su anterior texto, aportando algunos ejemplos más tomados de escritos de Medardo Fraile, Javier Marías, Elvira Lindo...), “El teatro” y “En la poesía” (igualmente, una reiteración de los contenidos de su discurso previo, aunque en el último caso aporta algunos ejemplos nuevos muy sugestivos, como un soneto de Luis Alberto de Cuenca). La sección “En la crítica” se enriquece con algunas variantes (casos de tipos de crítica antes no mencionados), pero quizás lo más interesante de esta parte del libro es una sección nueva en el argumentario, y que resulta muy breve, pero podría ser la base de oro desarrollo: la influencia lingüística del cine... “En el cine”. Películas cuya denominación o diálogos existen superpuestos sobre la existencia de otras previas: *Los peores años de nuestra vida / Los mejores años de nuestra vida*, *El viento se llevó lo que / Lo que el viento se llevó...* Nos interesa especialmente porque más adelante, al mencionar la cuestión de la Imago Franca, éste podría ser un buen síntoma del dominio actual de la misma en nuestras sociedades.

La segunda aportación de relieve de *Palabra de cine*, la más larga y significativa –casi dos tercios del volumen–, la constituye el segundo apartado del libro, bajo el título “Expresiones de cine”. Se centra en dichas “expresiones”, pero lo hace a modo de diccionario o lexicón, de manera amenísima y con una

---

<sup>250</sup> Otro caso hoy de imposibilidad diacrítica, merced a las imposiciones atrabiliarias de la última edición del Diccionario de la RAE.

considerable extensión; aquí no se trata tanto de identificar y catalogar expresiones, como de mezclar éstas con ámbitos profesionales, títulos y personajes adaptados a entornos sociológicos o políticos, rebuscando en los usos del argot y el cañí, aludiendo a conceptos vinculados al cine en el inconsciente colectivo del ciudadano medio, identificando aportaciones del cine a la comprensión y compartimentación de la vida cultural (*charlotada, séptimo de caballería, glamour, niños-prodigio, no-do, neorrealista, superstar...*). En cierta medida, un acopio de lo más granado de todo lo expuesto antes en el libro, pero con explicaciones y anécdotas que contextualizan cada término.

De esta manera, Borau construyó su *Palabra de cine* observando la cuestión desde tres ópticas diversas pero complementarias, a saber: el cine como inspiración sociocultural, el cine como instrumento de vertebración del imaginario moderno y su expresión, y el cine como nuevo lenguaje, en el momento en que sustituye de manera global a formas pasadas de expresión y descripción. Esta última forma de enfocar el asunto constituye un paso intelectual para Borau: tras dominar el lenguaje cinematográfico, constata las posibilidades que éste tiene de filtrarse y calar en el idioma, que es el recurso primario de articulación de nuestro pensamiento.

### ***Hacia un nuevo Modelo de Representación expresiva. Imago Franca***

No nos parece casual que Borau, cuando ha acometido sus ensayos más extensos y relevantes, se haya centrado precisamente en la relación del cine con el terreno de lo pictórico y con el de la palabra escrita, realizando en ambos casos la misma operación: textos sobre la presencia de la Pintura en el Cine, y posteriormente de éste en la Pintura. Y un ensayo sobre el Cine en la palabra (*Palabras de cine*; cómo el cine condiciona el habla), acometiendo después el camino de vuelta: la palabra en el cine, es decir, la articulación del cine a partir de un nuevo concepto lingüístico, que sería el de la “Imago Franca”, del que apenas tenemos nada, y que sin embargo prometía ser tal vez su ensayo más enjundioso.

En 2011, apenas año y medio antes de fallecer, José Luis Borau cuenta a Jesús Angulo y Antonio Santamarina, en una entrevista ya referenciada, lo siguiente:

*“Tengo bastante avanzado un ensayo cuyo título será Imago franca. Así como los cruzados inventaron una mezcla de varios idiomas para entenderse en aquellas campañas, potpurri conocido como “lingua franca” por los historiadores, el Cine ha ido*

creando a lo largo de su siglo y pico de vida un archivo de imágenes del que echamos mano a diario para comunicarnos mejor. Y no solo los ciudadanos de a pie, sino los escritores, los periodistas, los políticos y cuantos necesitan expresarse en público. Antes de la invención del cinematógrafo, la Humanidad sólo tenía dos posibilidades de contar historias. O relataba lo que había vivido en primera persona –Marco Polo, Bernal Díaz del Castillo– o se refería a cuanto había escuchado o leído a alguien más. No había otra fuente de información. En el siglo veinte, sin embargo, aparece una tercera posibilidad: la de barajar imágenes vivas y comunes a cualquier espectador. Millones de personas de todo el mundo barajan exactamente las mismas imágenes para definir una situación, un paisaje o un personaje concreto. Las prolizas descripciones de antaño comienzan a estar de más; con decir, por ejemplo que tal mujer era un tipo de “gilda”, que un hombre recuerda por sus andares a John Wayne, o que un café es como el de Casablanca, basta y sobra. Todos sabemos casi al milímetro de lo que está hablando nuestro vecino o el periodista de marras. Y lo mismo ocurre con los paisajes de montaña o las tormentas marinas. Al lector de hoy, acostumbrado a ver todo eso en la pantalla poco menos que a diario, las descripciones de Pereda en Peñas arriba o Sotileza le parecen pura redundancia. Es fruto de la “*imago franca*”<sup>251</sup>.

Este ensayo de *Imago Franca* tiene todo el aspecto de que se transformó en el hoy conocido como *Palabra de cine*, el ensayo más extenso que publicara nunca José Luis Borau, excepción hecha de *El caballero D’Arrast* (1990), en el que, como ya hemos mencionado, coincidimos con el parecer expresado de Bernardo Sánchez Salas respecto a que no se puede considerar éste exactamente como un ensayo, ya que comparte puntos con el reportaje y aún más, con la documentación novelada. Sí, *Imago Franca* tendría que haberse convertido en *Palabra de cine*. Solo que no es posible, porque *Palabra de cine* se había publicado un año antes de que Borau concediese tal entrevista. Por tanto, en algún cajón en la RAE, está el manuscrito de *Imago Franca*.

Y, ¿qué supone esto? Un segundo paso en la reflexión que Borau estuvo realizando toda su vida respecto al lenguaje no solo como medio de expresión, sino como acercamiento a la realidad. El concepto de *imago franca* puede llevarnos incluso a modificar, ampliándola, la división tradicional de la Historia del medio. Superadas hace tiempo las particiones típicas de la Historia del Cine heredadas de las primeras obras generalistas al respecto –que proceden de los años treinta del siglo XX, como la del poeta Robert Brasillach–, y que distinguen

---

<sup>251</sup> ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: *Borau: la independencia como obsesión*, Edición del Festival de Cine Español de Málaga –con el patrocinio del Ayuntamiento de Málaga–, Colección Biblioteca de Cine en Español, nº 1, Málaga, abril de 2011. Págs. 87-88.

cine mudo / cine sonoro como una solución de continuidad total, o que separan cine europeo y cine americano como entes autónomos, etc....; desde hace varias décadas el mejor instrumento para comprender la evolución del medio ha sido, creemos que muy atinadamente, de signo estructuralista, casi formalista: la división por “modelos de representación”, que acuñara Noël Burch en los años setenta y ochenta con obras tan fundamentales como *El tragaluz del infinito* (La lucarne de L’infini, 1983) <sup>252</sup>.

El único inconveniente de esta parcelación de la cronología del medio reside en que, desde entonces, nadie ha proseguido de forma activa en su descripción, y aún seguimos clasificando dicha cronología a partir de los modelos de representación de los pioneros (MRPs), del modelo de representación clásico – MRC (o “institucional”, tal como lo define Burch con cierta lectura neomarxista un tanto exagerada), y los modelos de representación modernos (MRMs). Es decir, un tramo de 1895 a 1914 <sup>253</sup>, otro desde entonces hasta 1959, y un tercero a partir de ese año y sin acotación final.

---

<sup>252</sup> BURCH, Noël: *El tragaluz del infinito* (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico), Ediciones Cátedra, Colección Signo e Imagen, nº 5, Madrid, 1999. Traducción de *La lucarne de L’infini* (1983) por Francisco Llinás. Prólogo de Santos Zunzunegui.

<sup>253</sup> Personalmente, siempre hemos considerado que la acotación del primer período, el de los modelos de representación pioneros, merecería cierta corrección. Su comienzo debemos marcarlo en 1894, no solo porque ya entonces está en funcionamiento el kinetoscopio de la casa Edison en los Estados Unidos, que sin ser un espectáculo cinematográfico es, *de facto*, una realidad fílmica incuestionable, sino también porque los hermanos Lumière habían ya diseñado el invento en el otoño de 1894 y lo empezaban a dar a conocer en círculos restringidos. Por no hablar de otros artilugios como el invento de Le Prince o el ya divulgado bioscopio de los hermanos Skladanowsky. Y sobre todo, el término de este período no puede situarse en 1914, algo que creemos que Burch hace por una comprensible pero errónea adjudicación motivada por razones psicológicas: el “gusto por los números redondos”, que llamaría el novelista Enrique Vila-Matas, o dicho de manera más clara, la tendencia a convertir determinados años del pasado en ejes de la realidad histórica. 1914 resulta un año redondo para muchas atribuciones, ya que el comienzo de la I Guerra Mundial supone una transformación radical en Occidente. Pero queremos recordar que en el cine, cuatro años antes, ya se había concluido la prodigiosa colección de cortometrajes que Griffith había realizado para la Biograph, donde había desarrollado –o *testado*, si se prefiere– el Modelo de Representación Clásico; que en torno a 1910 ya se habían incorporado de forma habitual recursos propios de la narrativa clásica como el *flash-back* o las acciones paralelas; que en esa misma fecha era frecuente el uso de rótulo para introducir la palabra en el texto fílmico; y finalmente, aunque existan más indicios (pero que harían ya prolija esta observación), que la industria del cine se había transformado ya en una evidencia, gracias a la aparición de salas de exhibición especializadas y a la existencia de empresa de distribución, dos cuestiones claves para el desarrollo del medio y que hasta 1910 no habían tomado forma. La mejor prueba de nuestra tesis es que la mayor parte de los operadores –los cineastas– del tiempo de los pioneros cerraron su carrera filmográfica en torno al fin de la

Pero lo que en Burch era lógico, ya ha dejado de serlo hace tiempo. Para él, la experiencia de los MRMs y de los Nuevos Cines era algo reciente, aún vivo, cuyos efectos colaterales se podían percibir en la transformación que se operaba en las pantallas de los años ochenta de los cineastas veteranos –los impulsores de esos Nuevos Cines veinte años antes-. Podríamos creer que la paulatina incorporación de las tecnologías digitales habrían puesto fin a este período en torno a 1989, año en el que ya se habla con soltura de “cine digital”, pero no ha sido hasta aproximadamente una quincena de años, en torno al año 2000, que podemos hablar de una liquidación total de las apuestas de los Nuevos Cines, de los Modelos de Representación Modernos.

Nos extendemos en esta cuestión porque necesitamos precisar este contexto para aventurar lo que Borau apunta de manera tan esquemática en esas pocas palabras recogidas por Angulo y Santamarina. Y la conclusión no es otra que el constatar que ya hemos entrado, hace más de una década, en un nuevo Modelo de Representación, marcado por las siguientes características, todas ellas deducibles de las palabras del cineasta aragonés.

La primera de ellas es que hemos huido intelectualmente de la cultura libresca, tal y como ya vaticinó hace casi cien años Abel Gance en su artículo *El tiempo de la imagen ha llegado* <sup>254</sup>. Lo hemos hecho amparados en la posibilidad del audiovisual no solo de proporcionar argumentos, sino especialmente de trasladar imágenes por todos compartidas, de modo que abandonamos nuestra capacidad verbal para la descripción, algo ya patente en la literatura reciente. Como dijera en los años ochenta Alan Moore, el guionista británico de historieta gráfica, los creadores hoy escriben para la primera “*generación post-Literatura*”.

La segunda puede ser que el modelo de representación clásico generó cierta forma de universalidad narrativa, un sistema pragmático, que hoy hemos ampliado hasta transformarlo no solo en un sistema narrativo (impuesto por la dominancia de las películas estadounidenses en todas partes), sino en un sistema de referentes icónicos igualmente universal, algo que los modelos de representación modernos jamás hubiesen admitido, ya que éstos eran

---

primera década del siglo, y los que alentarían la instalación del cine clásico la comenzaron precisamente antes de la Gran Guerra.

<sup>254</sup> GANCE, Abel: “¡Ha llegado el Tiempo de la Imagen!”, en ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim / ALSINA THEVENET, Homero (editores): *Textos y manifiestos del cine*, Ediciones Cátedra, Colección Signo e Imagen, nº 17, Madrid, 1998. 3º ed. Págs. 455 a 464. Traducción anónima de “Le Temps de l’Image est venu!” (1927).



mutaciones del modelo clásico para reafirmar identidades nacionales, y hoy la iconografía audiovisual trabaja en sentido contrario.

Esto nos lleva a una tercera cualidad, la de la unicidad retórica: todo el mundo argumenta visualmente de la misma forma, a sabiendas de que se dirige a un público no ya más amplio, sino simplemente sin límite o barrera. Por ello, los temas se simplifican para hacerse más universales, pero sobre todo más accesibles; existe una “*agenda setting*” audiovisual que además es tan normativa como la periodística.

Este afán de accesibilidad implica igualmente una reducción expresiva para adaptar los contenidos a todas las posibles ventanas de explotación, algo igualmente enfrentado a las intenciones de los Nuevos Cines; en contra de lo que se afirmaba hace unos años, la industria cultural ha demostrado que los nuevos formatos no extinguen los antiguos, sino que conviven con ellos en buena medida, lo que a la postre se traduce en una falta de convergencia tecnológica, apoyada en una total convergencia estructural en los contenidos. O dicho de otro modo: una sola muestra para múltiples formas de mostrar. El hecho de que hoy el público no visite los cines se contrarresta con que constantemente visita variadas formas de comunicación audiovisual, y la existencia de pantallas de cine, de televisión, de ofimática variada, de telefonía móvil, de portátiles diversos, obliga a que los contenidos puedan ser fácilmente adaptables a todas esas formas de explotación. Y de eso el creador cinematográfico ha de ser plenamente consciente para no trabajar sobre recursos expresivos que no son compatibles con todas ellas.

Por tanto, hoy contamos con un ingente banco de imágenes, pero al contrario que en el pasado, no se trata de una base de información confeccionada como una acumulación controlada y geolocalizada, sino que es permanente, inmediata, a modo de catálogo manejable y disponible para cada usuario, ya sea por las facilidades que ofrece cualquier dispositivo digital, ya sea porque el usuario las lleva consigo como memoria aprendida. Y como aprendemos a través del audiovisual, también comprendemos a través del mismo, en lugar de recodificarlo para un uso literario en nuestros cerebros. *Pensamos* a través del audiovisual.

Y del mismo modo que la aparición de los Nuevos Cines supuso una cierta tendencia a la colectividad creativa, hoy participamos de ésta ya en otra escala: la de la creación autoreferenciada y metacreativa, por definirlo de forma un tanto pedestre pero fácilmente reconocible. Las obras se construyen aludiendo a otras obras. Hoy, cualquier usuario puede crear y recrear, porque

dispone de los instrumentos tecnológicos para ello. Personaliza la obra cultural. Puede alterar el sentido mismo de las obras, a partir de su fragmentación, de su retoque, de la omisión de algunos de sus aspectos o características. Y el creador (el literato, el artista, el cineasta) es consciente de ello y trabaja condicionado por ello. La creación de sentido en la narración es multívoca, y al tiempo reducida en sus ambiciones para permitir esa posibilidad. Hemos pasado de la colectividad creativa a la creatividad colectiva, donde el único freno es la disponibilidad de derechos.

Estos pueden ser algunos de los rasgos de ese nuevo Modelo de Representación, un modelo que podríamos bautizar, especulativamente, precisamente como el *Modelo de la Imago Franca*, habida cuenta de la madurez alcanzada por los espectadores a lo largo de cinco generaciones de cultura audiovisual. Una Imago Franca que ha sido intuita por José Luis Borau a partir de una reflexión lingüística y que, a la espera de localizar el borrador de su ensayo, podemos por el momento esbozar en sus márgenes ateniéndonos al rastro que él nos ha dejado.

Michel Melot <sup>255</sup>, recordando la conceptualización de Régis Debray sobre la *videosfera*, ya advertía recientemente de algunas de las evidencias y de algunos de los interrogantes que planteaba el actual estado de la Sociedad de la Imagen:

*“Un tejido de imágenes envuelve nuestro mundo (...), esta era en la que la imagen es más fácil de producir que un discurso. Las imágenes nos devoran, nos acosan. Estamos sumergidos, inmersos en la imagen (...) Poco a poco, disminuye el espacio dejado entre la imagen y lo que representa (...) Este temor no es vano. Las técnicas de reproducción aproximan la imagen a su modelo (...) ¿Es la imagen algo más que una representación, es ya un acto, o un acto en potencia? (...) La respuesta es siempre la misma: la imagen reconocida como imagen absorbe la violencia, la toma sobre sí, pero la imagen transparente, confundida con su modelo, puede dejarla pasar hasta el acto”.*

Esta falta de distancia, esta inmediatez transfigurada en simbiosis de lo representado, su plasmación y el lenguaje que tendría que formularla, tiene precisamente unas implicaciones que concuerdan con lo que hemos antedicho sobre la Imago Franca:

---

<sup>255</sup> MELOT, Michel: *Breve historia de la imagen*, Ediciones Siruela, Colección La biblioteca azul, Serie Mínima, nº 26, Madrid, 2010. Traducción de *Une brève Histoire de l'Image* (2007), por María Condor. Págs. 91 y ss.

*“El propietario de una imagen, ¿es su autor o es el autor de un modelo, o bien el propietario del modelo, a menos que sea el propietario del soporte de esa imagen, coleccionista o marchante? Con el mundo digital, el problema se vuelve inextricable (...) La escritura misma, inventada para escapar de la imagen, se ha convertido en una imagen. Es captada “en modo imagen”, globalmente, con más facilidad que “en modo texto”, carácter por carácter (...) No obstante, es necesario que el reconocimiento de formas sea un reconocimiento de sentido, y que la imagen se convierta en una especie de lengua, como habían soñado los descifradores de jeroglíficos o los inventores de lenguas universales. La imagen cortocircuita el lenguaje”* <sup>256</sup>.

La constatación de la Imago Franca viene así a convertirse, en cierto sentido, en un ejercicio de justicia poética en el esbozo de Estética que planteamos en la obra de José Luis Borau. Si su reclamo era por un Arte funcional y denso, por un Cine transparente y complejo, por una Literatura despojada y mostrada, su reflexión final sobre el Lenguaje no podía ser otra que ésta.

---

<sup>256</sup> Ibídem, págs. 98-99.

## X CONCLUSIONES

Partiendo del propósito inicial de emplear como material de análisis las piezas ensayísticas, periodísticas y literarias de José Luis Borau, es decir, aquello que orilla la producción cinematográfica por la que es esencialmente conocido, hemos pretendido obtener de esos materiales una serie de claves que cotejar con el perfil creativo hasta ahora aceptado por la historiografía y la crítica cinematográficas respecto a este autor, generalmente identificado con una generación concreta de la cultura de nuestro país, y con una serie de presuntas filiaciones determinadas en el ámbito de lo estético.

En este sentido, este trabajo no pretende disentir en sus conclusiones de forma radical de los trabajos principales confeccionados hasta hoy sobre su obra y figura en el ámbito fílmico, pero sí ampliar el foco de análisis, matizar algunas de las visiones hasta ahora aportadas, actualizar y, sobre todo, establecer una serie de características generales que ahora sí nos permiten afirmar que, en la obra de Borau, no hallaremos tanto una mirada cinematográfica adaptada a otros ámbitos como una estética global, que en algunos aspectos es más ambiciosa de lo hasta ahora reconocido, y en otros es más coherente de lo que permiten algunas contradicciones que sus analistas han perpetuado. Igualmente, en otros están abiertos todavía a una especulación que el próximo conocimiento en profundidad de sus escritos personales permitirá consolidar, por lo que no pretendemos que esta tesis cierre de forma concluyente un balance sobre el universo creativo de José Luis Borau, sino más bien que abra otras líneas de trabajo, considerando puntos de vista que ofrecemos como nuevos.

Sin embargo, ya podemos aseverar con bastante precisión una serie de conclusiones en las que se pueden advertir, como apuntamos, diferencias de enfoque con anteriores estudios sobre su obra, y datos y juicios hasta ahora no elaborados sobre sus trabajos en el campo del ensayo y de la creación literaria.

- 1) La obra de José Luis Borau se ha entendido hasta ahora mayoritariamente como la de un cineasta con un inusual bagaje cultural, que le llevó esporádicamente a interesarse por aspectos del mundo del Arte, y tardíamente por ciertas formas de la Literatura, siempre

vinculadas en mayor o menor medida al ámbito del audiovisual. Pero en ambos terrenos manifestó siempre un rigor y un alcance que no nos permiten por más tiempo el seguir estudiando su cine sin considerar en paralelo sus otras facetas creativas, ni entender éstas como simples pasatiempos, sino como expresiones de una estética global, que aplicaba a todos los campos.

- 2) Esta afirmación puede hacerse considerando tres hechos: sus escritos periodísticos sobre arquitectura y arte, que ofrecen un interés por el funcionalismo que luego podemos rastrear en su cine; el que todos sus estudiosos señalen siempre su transparencia narrativa en el cine pero no han reparado en su voluntad plástica, más que cinética; y el que Borau pertenezca a una generación de intelectuales que consideraron, más allá de lo que suele reconocerse, el cine y la literatura como medios de expresión intercambiables.
- 3) En la biografía de José Luis Borau hay desde muy temprano un interés y capacidades vinculados a la arquitectura y el dibujo, y cuando se establece en Madrid, frecuenta tertulias de escritores, no de cineastas, a pesar de su interés en el medio audiovisual. Estas inquietudes le hicieron ensayar los tres medios, y es significativo que Borau fuese uno de los pocos directores que rigurosamente realizaba personalmente todos los *storyboards* de sus largometrajes, que luego empleaba como guía de la filmación, por delante de los condicionantes de diálogos o acciones. De igual modo, cuando la industria no facilita la realización de sus proyectos, en dos décadas cruciales de su vida, dedicará la primera de ellas a la publicidad, aplicando conceptos muy pictóricos de puesta en escena, y la segunda de ellas a la erudición y la escritura de relatos, ejerciendo siempre un *modus operandi* en el que no traslada contenidos de uno a otro medio, sino que aplica los mismos principios estéticos y narrativos, *en función de* los códigos y lenguajes de cada medio. Y cada vez que encabezaba un proyecto cinematográfico, aprovechaba para documentarse *in situ*, extrayendo de esas investigaciones materiales que pasaban a integrar el material básico para narraciones literarias.
- 4) Uno de los tópicos más referidos al estilo fílmico de Borau es el de su adhesión al clasicismo del cine americano; sabido es que sintió especial

predilección por el cine de Fritz Lang, pero puede afirmarse lo mismo respecto a cineastas de otros lares, como Rossellini o Dreyer. El denominador común de todos ellos no es el clasicismo, sino la funcionalidad. Así, su concepto de Modernidad en los años sesenta, momento en que comienza su carrera coincidiendo con la aparición de los Nuevos Cines, no lleva aparejadas las constantes típicas de entonces (ideologización, técnicas narrativas *a rebous*, estética *pop*), sino que basa su innovación en un formalismo de naturaleza aplicada, que plantea que la herencia del neorrealismo no tiene que ver con una cuestión de contenidos (mensajes), sino de reformulación esencial (primitivista) del lenguaje cinematográfico.

- 5) La voluntad de hacer del estilo sencillo y directo una estética compleja, deviene en una actitud creativa, en la que lo que se muestra, por encima de lo que se dice, permite hablar de niveles de significados a partir de la composición, de una disolución de estilo y contenido en una sola fórmula.
- 6) Entre las claves más aceptadas de su cine, están cuestiones como la independencia industrial, la naturaleza eminentemente visual de sus obras, la dimensión ética de los personajes, la distancia reflexiva, los discursos individualistas, el interés por las relaciones personales marginales, el juego de óptica y personaje para aportar significados desde la plasticidad de la composición, la ausencia de adhesiones genéricas, la austeridad expresiva,... la mayoría de estos conceptos apuntan hacia un realismo, pero no de signo modal, como suele señalarse, sino ontológico.
- 7) Los primeros pasos en el mundo de la creación los dio Borau en el mundo del periodismo, intentando trascender dicho ambiente con elucubraciones en las que manifestó tempranamente su inclinación por el mundo artístico de la arquitectura y de las artes plásticas. En este sentido, en su juventud ya defendía ciertos criterios que demostraban una personalidad creativa propia, asunto que frecuentemente se ha eludido, y que señala claramente los fundamentos de una Estética propia. Las ideas de Borau sobre la arquitectura evidencian un rechazo al realismo costumbrista y los usos efectistas, decantándose por un

funcionalismo que no soslayaba sin embargo la importancia de una *cultura de la densidad*, lo que permitía considerar la obra de arte como una acumulación que nunca debía ser disfrazada, y como una planificación en la que el artista eludiese el protagonismo y también la artificiosidad. La complejidad debía obtenerse a través de la simplificación expositiva y la hondura expresiva.

- 8) Su concepto del Realismo enlaza con el criterio decimonónico de la novelística francesa, por la que el instrumento principal de la narración no era la documentación y el realismo, precisos para la puesta en escena, sino la Forma. Esta inclinación fue coincidente con su contacto con los ambientes literarios de la generación del Medio Siglo, en la que la presencia mayoritaria de escritores, tendentes a un realismo anticostumbrista, ejerció sobre Borau un influjo nada desdeñable, habida cuenta de sus primeros intentos por escribir novela y relato. No obstante, y aun considerando su confesa adhesión entonces al neorrealismo, jamás se tuvo por un artista basado en el contenutismo, y aún menos en un difusor de ideología. El costado del neorrealismo va a ser precisamente su alteración formal, y en ello Borau aplica un hermetismo de fondo, destilado de la propia realidad que maneja, una suerte de realidad *intervenida*.
- 9) Esta perspectiva le hace enfrentarse a la labor de escritura del guion como obras con una base literaria, pero sin autosuficiencia; obras que narran imágenes, en una suerte de esbozo de posibilidades expresivas. Por ello, en sus guiones, como en los relatos que ya ensaya mientras desarrolla su carrera cinematográfica, se practica constantemente la estrategia del *mostrar*, es decir, de marcar las acciones como manifestación de los contenidos, nunca de subrayar éstos si la imagen fílmica o la adecuación literaria en un relato traicionan su percepción directa por parte del lector / espectador. De ahí, nuevamente, que el estilo sea siempre consecuencia de lo que se muestra, versión funcionalista que reclama aplicaciones estéticas de “difícil sencillez”.
- 10) En este sentido, Borau se beneficia de su pertenencia a una generación que habitualmente ha sido analizada de manera fragmentada, como escritores con curiosidad por el cine. Una de las conclusiones que se nos

aparecen como más evidentes, y que trascienden la personalidad de Borau para afectar a toda su generación, es que se trata de un grupo que por primera vez no procede de una formación literaria que pretenden aplicar al ámbito del audiovisual. Existen testimonios y datos biográficos suficientes para comprender que la mayoría de los escritores españoles de esa época entendían el cine y la literatura como vehículos intercambiables para el desarrollo de sus ideas y de su poética.

- 11) Dada la cercanía de uno y otro medio en el caso de Borau, es interesante estudiar más en profundidad sus artículos y conferencias sobre sus influencias mutuas; lo primero que se manifiesta es el error que supone la poca importancia que se otorga a los rasgos creadores; por ello Borau coadyuvaba siempre a que sus películas contasen con trasfondos novelescos y estrategias narrativas literarias, aunque los guiones fuesen creaciones originales suyas o de sus colaboradores más cercanos. Se trata de incluir calidades detectadas en la literatura en calidades estrictamente fílmicas, y viceversa, no en trasladarlas. Así, hay muy pocas adaptaciones en su filmografía, como en su literatura encontraremos homenajes cinéfilos, pero nunca escritura cinematográfica.
- 12) Desde la perspectiva de la teoría y de la erudición, los mejores ensayos y artículos los consagró a esta cuestión del cruce entre los dos medios de expresión, marcando siempre la importancia de estudiar de qué manera el creador literario ya no puede escribir sin pensar en imágenes fílmicas. Del mismo modo, Borau como narrador en los dos medios, ha practicado la constante sustantivación de su cine, del mismo modo que en su literatura.
- 13) La carrera literaria de Borau se postergó durante décadas principalmente debido a dos causas; la primera, de orden personal, y la segunda, porque constituyó un período de aprendizaje narrativo en el cine que iba redundando en el desarrollo de una estética idéntica en el terreno del relato literario, que sin embargo careció de praxis por lo antes apuntado, así como por la desconfianza inicial que padeció por lo que consideraba una formación literaria irregular. De cualquier forma, resulta complejo averiguar las motivaciones al respecto, dado que uno de los mejores



guiones que Borau jamás escribió fue el de su propia vida, de la que daba siempre versiones exactas pero menguadas en explicaciones.

- 14) Con su descubrimiento como escritor de cuentos, Borau pasó a engrosar una creciente nómina de cineastas escritores, o más bien cineastas novelistas, que se ha convertido en un fenómeno evidente pero oficioso, y que está precisamente encabezado por compañeros suyos de generación, con contextos biográficos semejantes, lo que abunda en nuestra sugerencia de la existencia de una generación acorde con la figura de lo que García Hortelano denominaba el “escritor-realizador”.
- 15) En su creación literaria, importa menos el elemento cinemático, por mucho que se afirme al respecto, puesto que su discurso expresivo se centra en conceptos como composición o encuadre (*escena*) trasladados a la manera de construir las descripciones y los diálogos que indican acciones; así como tienen gran importancia el empleo del tiempo y del punto de vista, que se define por su relación con la composición.
- 16) Su realismo no se basa tanto en los desarrollos argumentales, como en una perspectiva visual; su apoyo en lo compositivo más que en lo cinético no supone una contradicción con su actividad fílmica, dada la importancia que en sus guiones tiene la disposición de la *fábula* como elemento organizativo.
- 17) Existe una curiosa y original mixtura en sus relatos entre la falsa autobiografía y la documentación exhaustiva de ambientes, que le da una personalidad bastante acusada a su obra, así como la reiteración de una serie de obsesiones que, aun siendo comunes con su cine, no son resueltas ni empleadas de la misma manera.
- 18) El estilo de Borau como escritor era un proyecto en marcha, según acredita la evolución de sus cualidades en sus cuatro libros de cuentos. En este sentido, es relevante la fijación que tuvo por reescribir y volver a publicar muchos de sus cuentos, así como la circunstancia de que los primeros estaban inspirados en esbozos de proyectos cinematográficos, pero los siguientes fueron creados específicamente para el mundo editorial.

- 19) Desde la narratología, podemos observar cualidades muy específicas y personales de su estilo, que casan con el planteamiento estético detectado en su cine y en sus opiniones sobre Arte. Tienen que ver fundamentalmente con la ambigüedad en el uso de narradores y narratarios, su tendencia a la mimesis por encima de la diégesis, manipulaciones del tiempo de la narración, polivalencia de la voz narrativa, o los usos de *saber* y *ver* en su aplicación a los personajes.
- 20) En cuanto a una aproximación desde la crítica literaria, existe bastante consenso sobre su predilección por ciertos temas y formatos, su aplicación de estrategias narrativas inspiradas por películas pero con planteamientos formales nuevos, su empleo de anecdóticos y detalles de la cultura popular e intrahistórica o el empleo frecuente de mecanismos chocantes de naturalismo en los argumentos y las imágenes que generan.
- 21) Las ambiciones crecientes de Borau como narrador literario, por último, se hacen evidentes conociendo lo que eran sus planes inmediatos; estaba preparando una novela y contaba con proyectos paralelos que indican que seguía trabajando sobre una innovación que daba a los aspectos formales y funcionalistas una particular importancia.
- 22) En sus últimos años, Borau volvió también al comentario y a la erudición artística, con énfasis en la pintura y sus relaciones con el cine. En este sentido, manifestó opiniones claramente alineadas con el formalismo, defendiendo los valores cinemáticos del arte plástico y de la composición en el cine, o la necesidad de convergencia de medios de expresión para un futuro inmediato.
- 23) Por último, creemos que la mejor conclusión sobre este recorrido interrelacionado es la que se desprende de sus estudios sobre vínculos entre el cine y el lenguaje hablado. Borau pasó de escribir sobre la influencia del cine en el habla y en la vida social, a alcanzar la intuición de un concepto, el de Imago Franca, cuyas sugerencias vendrían a demostrar la eficacia y bondad de su Estética total, ya que auspiciarían la aceptación de un nuevo Modelo de Representación, que viene ya caracterizando nuestras culturas desde hace más de una década.

## XI

### BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

#### LIBROS CITADOS Y REFERENCIALES:

AGUILAR, Carlos: “Entre zorros y coyotes: la extraña raíz del *western* hispano-italiano de los años 60”, incluido en DÍAZ LÓPEZ, Marina / FERNÁNDEZ COLORADO, Luis (coordinadores): *Cuadernos de la Academia*, nº 5, monográfico *Los límites de la frontera: la coproducción en el cine español*. Actas del VII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Academia de las Artes y las CC. Cinematográficas de España, Madrid, mayo de 1999. Págs. 29 a 42.

ALBA, Ramón (director): *Catálogo Literatura Española: una Historia de Cine*, Ediciones Polifemo –con el patrocinio del Ministerio de Asuntos Exteriores-, Madrid, 1999.

ALDECOA, Josefina R[odríguez]. (editora): *Los niños de la guerra*, Ediciones Anaya, Colección Tus Libros, nº 30, Madrid, 1983.

ÁLVAREZ MACÍAS, Juan F.: *La novela popular en España: José Mallorquí*, Universidad de Sevilla, Colección Bolsillo, nº 8, Sevilla, 1972.

ANGULO, Jesús / SANTAMARINA, Antonio: *Borau: la independencia como obsesión*, Edición del Festival de Cine Español de Málaga –con el patrocinio del Ayuntamiento de Málaga-, Colección Biblioteca de Cine en Español, nº 1, Málaga, abril de 2011.

AA.VV.: *Teoría de la Arquitectura. Artículos sobre tratados*, Taschen, Colonia, 2003. Prólogo de Bernd Evers, Introducción de Christof Thoenes. Traducción de P.L. Green (edición simultánea en varios idiomas).

AZÚA, Félix de: *La invención de Caín. Sobre las ciudades*, Editorial Debate, Colección Ensayo, Barcelona, enero de 2015

BAIZ QUEVEDO, Frank: "Aspectos teóricos y prácticos de la escritura del guión cinematográfico", incluido en SOBERÓN TORCHIA, Edgar (editor): *33 ensayos de cine*, ediciones de la Escuela Internacional de Cine y TV, Colección Viramundo, San Antonio de los Baños (Cuba), 2008.

BALÁZS, Béla: *Early Film Theory*, Berghahn Books, Oxford, 2010. Edición de Erica Carter, traducción al inglés de Rodney Livingstone. El volumen incluye *Visible Man* (*Der sichtbare Mensch*, 1924) y *The Spirit of Film* (*Der Geist des Films*, 1930).

BERRIATÚA, Luciano: *Los proverbios chinos de F. W. Murnau*, Filmoteca Española, nº 7/8, Madrid, 1990 / 1992. Vol. I: *Etapas alemana*.

BORAU, José Luis: "Literatura y cine", en GULLÓN, Ricardo (director): *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Alianza Editorial, Colección Diccionarios, Madrid, 1993. 2 vol.

BORAU, José Luis: "A modo de prólogo", en AA.VV.: *Cuentos de cine*, Alfaguara, Madrid, 1996.

BORAU, José Luis: "Prólogo", en BORAU, José Luis (editor): *Cuentos sin cámara*, Editorial Alfaguara, Madrid, 1999.

BORAU, José Luis: "Antecedentes fílmicos. Viajes desde el cine a la literatura", en HEREDERO, Carlos F. (editor): *Cuadernos de la Academia*, nº 11/12, monográfico *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Academia de las Artes y las CC. Cinematográficas de España, Madrid, junio de 2002. Págs. 431 a 445.

BORAU, José Luis: *La Pintura en el Cine / El Cine en la Pintura*, Ocho y Medio Libros de Cine, Colección Fahrenheit 451, nº 1, Madrid, mayo de 2003. Incluye prólogo de Francisco Calvo Serraller y los discursos de contestación de José Pascual de Quinto y Luis G. Berlanga.

BORAU, José Luis: *Camisa de once varas*, Santillana Ediciones, Colección Alfaguara, Madrid, 2003.

BORAU, José Luis: *Navidad, horrible Navidad*, Ocho y Medio Libros de Cine, Madrid, noviembre de 2003.

BORAU, José Luis: "Memorias de un hombre de acción", prólogo a ISASI-ISASMENDI, Antonio: *Memorias tras la cámara. Cincuenta años de UN cine español*, Ocho y Medio Libros de Cine / SGAE, Madrid, febrero de 2004.

BORAU, José Luis: "Dos películas", en HEREDERO, Carlos F. (editor): *Manuel Gutiérrez Aragón: las fábulas del cronista*, Iberautor Promociones Culturales (SGAE) / Ocho y Medio Libros de Cine, Madrid, 2004. Págs. 169 y 170

BORAU, José Luis: *El amigo de invierno*, Menoscuarto Ediciones, Colección Reloj de Arena, nº 34, Palencia, 2008.

BORAU, José Luis: *El Cine en nuestro lenguaje*, opúsculo editado por la Real Academia Española de la Lengua en noviembre de 2008. Contiene la contestación de Mario Vargas Llosa.

BORAU, José Luis: *Cuentos de Culver City*, editorial Pre-Textos, Colección Narrativa, nº 988, Valencia, abril de 2009.

BORAU, José Luis: *Palabra de cine. Su presencia en nuestro lenguaje*, Ediciones Península, nº 368, Barcelona, marzo de 2010.

BURCH, Noël: *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*, Ediciones Cátedra, Colección Signo e Imagen, nº 5, Madrid, 1999. Traducción de *La lucarne de L'infini* (1983) por Francisco Llinás. Prólogo de Santos Zunzunegui.

CAMUS, Mario: *29 relatos*, Ediciones Valnera, Colección Literaria, nº 3, Villanueva de Villaescusa (Cantabria), diciembre de 2010. El volumen recopila los libros *Un fuego oculto* (2003) y *Apuntes del natural* (2007).

CANUDO, Ricciotto: "Manifiesto de las Siete Artes", en ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim / ALSINA THEVENET, Homero (editores): *Textos y manifiestos del cine*, Ediciones Cátedra, Colección Signo e Imagen, nº 17, Madrid,

1998. 3º ed. Págs. 14 a 18. Traducción anónima de “Manifeste des sept arts” (1911 / 1914).

CHARLO, Ramón: *José Mallorquí, creador de El Coyote. Estudio sobre su vida y su obra*, Planeta DeAgostini, Barcelona, 2004.

CHATMAN, Seymour Benjamin: *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus Ediciones, Colección Humanidades, Serie Teoría y crítica literaria, Madrid, 1990. Traducción de *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (1978) por María Jesús Fernández Prieto.

CASTRO, Antonio: “Estudio y Entrevista” en *El cine español en el banquillo*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1974.

DELGADO CASADO, Juan: *La bibliografía cinematográfica española. Aproximación histórica*, Arcolibros, Colección Instrumenta Bibliológica, Madrid, 1993.

DELTELL, Luis: “Fragmentación y ruptura en la estética y fotografía en el cine de los años sesenta”, en PÉREZ PERUCHA, Julio / GÓMEZ TARÍN, Francisco / RUBIO, Agustín (eds.): *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad. Actas del XII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine (AEHC)*, Ediciones del Imán, Madrid, 2009, págs. 107 a 122.

.

DURGNAT, Raymond: *Films & Feelings*, Faber & Faber, Londres, 1967.

ECO, Umberto: *La estructura ausente. Una introducción a la semiótica*, Debolsillo, Serie Filosofía, nº 289, Barcelona, 2011. Traducción de *La struttura assente. La ricerca semiotica e il metodo strutturale* (1968) por Francisco Serra Cantarell.

ENERIZ, Aitor: “1, 2, 3, al escondite inglés: las constantes creativas de Zulueta en su primer largometraje”, en PÉREZ PERUCHA, Julio / GÓMEZ TARÍN, Francisco / RUBIO, Agustín (eds.): *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad. Actas del XII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine (AEHC)*, Ediciones del Imán, Madrid, 2009, págs. 359 a 369.

EISENSTEIN, Serguéi M.: *El Greco, cineasta*, editorial Intermedio, Barcelona, mayo de 2014. Traducción de Pablo García Canga de la edición francesa de 2009 preparada por François Albera sobre un inédito redactado en 1941.

FARRÉ, Susanna: "Borau, el escritor furtivo", incluido en RODRÍGUEZ, Hilario J. (coordinador): *Un extraño entre nosotros. Las aventuras y utopías de José Luis Borau*, Notorius Ediciones –con el patrocinio del Festival Solidario de Cine Español de Cáceres y la Asamblea de Extremadura-, Colección Trayectorias, nº 2, Madrid, 2008. Págs. 33 a 41.

FERRERAS, Juan Ignacio: *Tendencias de la novela española actual (1931-1969), seguido de catálogo de novelas y novelistas de la posguerra española*, Ediciones Hispanoamericanas, París, 1970.

FRAILE, Medardo: *Entradas de cine*, Huerga & Fierro Editores, Colección Cine, Madrid, junio de 2008.

GANCE, Abel: "¡Ha llegado el Tiempo de la Imagen!", en ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim / ALSINA THEVENET, Homero (editores): *Textos y manifiestos del cine*, Ediciones Cátedra, Colección Signo e Imagen, nº 17, Madrid, 1998. 3ª ed. Págs. 455 a 464. Traducción anónima de "Le Temps de l'Image est venu!" (1927).

GARCÍA HORTELANO, Juan: "Prólogo" a *El grupo poético de los años 50. Una antología*, Ediciones Taurus, Madrid, 1978.

GARCIA HORTELANO, Juan: *Crónicas, invenciones, paseatas*, Debolsillo-Mondadori, Barcelona, noviembre de 2009. Edición de Lluís Izquierdo y Manolo Martín Soriano, Prólogo de Lluís Izquierdo.

GAUDREAU, André / JOST, François: *El relato cinematográfico: cine y narratología*, Ediciones Paidós Ibérica, Colección Comunicación, Serie Cine, nº 64, Barcelona, 1995. Traducción de Núria Pujol de *Le récit cinématographique* (1990).

GENETTE, Gérard: *Nuevo discurso del relato*, Ediciones Cátedra, Colección Crítica y estudios literarios, Madrid, 1998. Traducción de *Nouveau discours du récit* (1983) por Marisa Rodríguez Tapia.

GÓMEZ MESA, Luis: *La literatura española en el cine nacional (1907-1977). Documentación y crítica*, Filmoteca Nacional de España, Madrid, 1978.

GUBERN, Román: "Laudatio de José Luis Borau" en PÉREZ PERUCHA, Julio / GÓMEZ TARÍN, Francisco / RUBIO, Agustín (eds.): *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad. Actas del XII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine (AEHC)*, Ediciones del Imán, Madrid, 2009, págs. 593 a 597.

GUBERN, Román: *Metamorfosis de la lectura*, Editorial Anagrama, Colección Argumentos, nº 410, Barcelona, abril de 2010.

GUTIÉRREZ ARAGÓN, Manuel (Manuel Gutiérrez Sánchez): *A los actores*, Editorial Anagrama, Colección Narrativas hispánicas, nº 550, Barcelona, septiembre de 2015.

HEREDERO, Carlos F.: *José Luis Borau. Teoría y práctica de un cineasta*, Filmoteca Española, nº 6, Madrid, septiembre de 1990. Prólogo de Miguel Marías.

HEREDERO, Carlos F. (editor): *Manuel Gutiérrez Aragón: las fábulas del cronista*, Iberautor Promociones Culturales (SGAE) / Ocho y Medio Libros de Cine, Madrid, 2004.

HEREDERO, Carlos F.: "BORAU, José Luis", en HEREDERO, Carlos F. / RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo / GIROUD, Iván / BÉNARD DA COSTA, Joao (coordinadores): *Diccionario SGAE del Cine Iberoamericano*, Fundación Autor, Madrid, 2011 y 2012. Vol. II, págs. 16 al 23.

KING, Stephen: "La práctica del arte (casi) perdido", prólogo a su libro de relatos *Todo es eventual. 14 relatos oscuros*, Editorial Mondadori, Barcelona, 2003. Edición española de *Everything is Eventual* (2002), traducción de Bettina Blanch.



KOLKER, Robert Philip: *The Altering Eye: Contemporary International Cinema*, Oxford University Press, Nueva York, 1983. [Traducción de Edgar Soberón].

KOOLHAAS, Rem: *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Academy Editions, Londres, 1978.

LINDSAY, Vachel: *El arte de la imagen en movimiento*, Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo–con el patrocinio de Caja de Asturias-, Oviedo, 1995. Traducción de *The Art of the Moving Picture* (1922, 2ª ed. revisada), por María Álvarez Menéndez. Introducción de Javier Luengos, Prólogo de George William Eggers.

LOUNAS, Thierry / NARBONI, Jean: “Hitchcock, Buñuel y se acabó. Entrevista a Philippe Sollers”, en *Sofilm*, nº 14, monográfico *Escritores y Cine*, julio-agosto de 2014 (Barcelona).

MALLORQUÍ, José: *El Coyote: Don César de Echagüe / El Diablo en Los Ángeles*, Ediciones Cátedra, Madrid, 201, edición de Ramón Charlo, prólogos de César Mallorquí y Luis Alberto de Cuenca.

MARLING, Karal Ann: *Rockwell, el pintor más popular de Estados Unidos*, Taschen, Colección 25, Madrid, 2010. Traducción de *Norman Rockwell* (2005) por Carmen Gómez Aragón; una síntesis a su vez de su estudio homónimo publicado en 1997.

MARTÍNEZ de MINGO, Luis: *José Luis Borau*, Editorial Fundamentos, Colección Arte, nº 113, Madrid, enero de 1997. Prólogo de Luis G. Berlanga, Epílogo de José Luis Borau.

MCLUHAN, Marshall: *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Ediciones Paidós Ibérica, Colección Comunicación, nº 77, Barcelona, 1996. Prólogo de Lewis H. Lapham. Antología de artículos originalmente realizada en 1964. Traducción anónima.

MELOT, Michel: *Breve historia de la imagen*, Ediciones Siruela, Colección La biblioteca azul, Serie Mínima, nº 26, Madrid, 2010. Traducción de *Une brève Histoire de l'Image* (2007), por María Condor.

MONTIEL, Alejandro: *Teorías del cine. Un balance histórico*, Montesinos Editor, Colección Biblioteca de Divulgación Temática, nº 60, Barcelona, 1992.

PÉREZ PERUCHA, Julio / GÓMEZ TARÍN, Francisco / RUBIO, Agustín (eds.): *Olas rotas. El cine español de los sesenta y las rupturas de la modernidad. Actas del XII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine (AEHC)*, Ediciones del Imán, Madrid, 2009.

QUINTANA, Ángel: "La realidad como marco de la ficción: notas sobre el realismo en el cine de José Luis Borau", incluido en RODRÍGUEZ, Hilario J. (coordinador): *Un extraño entre nosotros. Las aventuras y utopías de José Luis Borau*, Notorius Ediciones –con el patrocinio del Festival Solidario de Cine Español de Cáceres y la Asamblea de Extremadura–, Colección Trayectorias, nº 2, Madrid, 2008. Págs. 45 a 54.

RIEGL, Aloïs: *El culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes*, Consejería de Cultura (Junta de Andalucía) / Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Sevilla. 2007. Traducción y comentario por Aurora Arjones de *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung* (1903).

ROHMER, Eric: "Cine de prosa", en JORDÁ, JOAQUÍN (editor): *Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer: cine de poesía contra cine de prosa*, Editorial Anagrama, Colección Cuadernos, Serie Cine, nº 13, Barcelona, 1970. Traducción de Joaquín Jordá. El texto de Eric Rohmer procede de la entrevista que concedió en el nº 65 de la revista *Cahiers du Cinéma*, en respuesta a una intervención de Pasolini en el Festival de Cine de Pesaro de 1965, que este volumen también recoge.

RUBIO, Carlos: "Prólogo" a MISHIMA, Yukio: *Los sables y otros relatos*, Alianza Editorial, Serie Alianza Literaria, Madrid, 2011. Traducción de Akiko Imoto y Carlos Rubio de originales en japonés de fechas diversas (1946-1968).

SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros: "Prólogo" a GARCÍA HORTELANO, Juan: *Gramática parda*, Ediciones Cátedra, Colección Letras Hispánicas, nº 432, Madrid, 1997. Edición de Milagros Sánchez Arnosi de la novela publicada en 1982.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Cine y vanguardias artísticas. Conflictos, encuentros, fronteras*, Ediciones Paidós Ibérica, Colección Sesión Continua, nº 16, Barcelona, 2004.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Ediciones Paidós Ibérica, Colección Comunicación, Serie Cine, nº 118, Barcelona, 2000. Prólogo de Jorge Urrutia.

SÁNCHEZ SALAS, Bernardo: *José Luis Borau. La vida no da para más*, Ediciones Pigmalión y Semana de Cine Experimental de Madrid –con el patrocinio de Fundación Autor (SGAE)-, Colección Lumière, Madrid, noviembre de 2012. Prólogo de Soledad Puértolas.

SÁNCHEZ SALAS, Daniel: “Entrevista a José Luis Borau”, en SÁNCHEZ SALAS, Daniel / CARNICERO, Marisol (coordinadores): *En torno a Buñuel*, número monográfico de *Cuadernos de Academia*, nº 7-8, agosto de 2000, págs. 113 a 124.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Borau*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1990. [Actualización y ampliación de su monografía previa *José Luis Borau: una panorámica*, Instituto de Estudios Turolenses (CSIC), Teruel, 1987].

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *El cine de Segundo de Chomón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 1992.

SANZ VILLANUEVA, Santos: *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Editorial Alhambra, Serie Estudios, nº 6 y 7, Madrid, 1980. 2 vol.

SCHRADER, Paul: *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*, Ediciones JC (Clementine), Colección Clásicos, Serie Biografías de cine, Madrid, 1999. Edición española de *Transcendental Style in Film (Ozu, Bresson, Dreyer)* (1972), traducción y prólogo de Breixo Viejo Viñas.

SOLDEVILA, Ignacio: *La novela desde 1936*, Editorial Alhambra, Serie Hª de la Literatura Española actual, nº 2, Madrid, 1980.

STAM, Robert / BURGOYNE, Robert / FLITTERMAN-LEWIS, Sandy: *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Ediciones Paidós Ibérica, Colección Comunicación, Serie Cine, nº 106, Barcelona, 1999. Traducción de *New Vocabularies in Film Semiotics* (1992) por José Pavía Cogollos.

TENA, Agustín: *50 aniversario de ¡Bienvenido, Mister Marshall!*, Círculo de Bellas Artes / Mostra de Valencia, Madrid, 2002. Prólogo de Miguel Marías.

ÚBEDA-PORTUGUÉS, Alberto: *José Luis Cuerda. Ética de un corredor de fondo*, Fundación Autor (SGAE), Madrid, 2001. Prólogo de Fernando Méndez-Leite.

VARGAS LLOSA, Mario: *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, Editorial Debolsillo, Serie Contemporánea, Barcelona, 2015. La edición original, de Seix Barral, es de 1975.

ZUNZUNEGUI, Santos: “De cuerpo presente. En torno a las raíces literarias del Nuevo Cine Español”, en HEREDERO, Carlos F. (editor): *Cuadernos de la Academia*, nº 11/12, monográfico *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Academia de las Artes y las CC. Cinematográficas de España, Madrid, junio de 2002. Págs. 103 a 116.

## HEMEROGRAFÍA

### REVISTAS:

ARMADA, Ignacio: “Un equipo de baldaos. El guionista en España”, en *Nickelodeon*, revista trimestral de cine, nº 21, invierno de 2000, págs. 127 a 131.

AA.VV.: *Turia*, revista cultural, nº 77-78, marzo-mayo de 2006.

BORAU, José Luis: “Sin cañones / Without Weapons”, en revista *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 8, nº 2, primavera de 1983.

BORAU, José Luis: “Sambenito americano”, en revista *Cambio 16*, nº 682, 24 de diciembre de 1984, pág. 7.

CAPARRÓS LERA, José M<sup>a</sup>. (coordinador): *Cine e Historia. Una propuesta de docencia e investigación*, monografía colectiva de la Revista *Anthropos* (Barcelona), nº 175, noviembre de 1997.

GALÁN, Diego: "Una reflexión sobre la huída", en revista *Triunfo*, 21 de junio de 1975, p. 65.

KINDER, Marsha: "The Children of Franco in the New Spanish Cinema", en revista *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 8, nº 2, primavera de 1984.

KOVACS, Katherine Singer: "José Luis Borau on Movies and Dreams", en revista *Dreamworks*, abril de 1981.

KOVACS, Katherine Singer: "José Luis Borau. Retrospective", en revista *The USC Spectator*, vol. 3, nº 2, primavera de 1984.

LARA, Fernando / GALÁN, Diego: "Entrevista a José Luis Borau", en revista *Triunfo*, 5 de julio de 1975, pág. 43.

LIZZANI, Carlo: "Pericoli del conformismo", en revista *Cinema* (Roma), nº 12, abril de 1949.

MARÍAS, Miguel: "José Luis Borau: el francotirador responsable", en *Dirigido por*, nº 26, septiembre de 1975.

MATAMORO, Blas: "La novela no existe", en revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 471, septiembre 1989, págs. 29 a 53.

MILLÁS, Jaime: "Entrevista", en *Revista de Occidente*, III época, nº 4, febrero de 1976.

REYES MARTÍNEZ, Mary / MARÍAS, Miguel: "Entrevista", en revista *Dirigido Por...*, nº 25, julio-agosto de 1975, pág. 34 y ss.

ROTELLAR, Manuel: "El cine de José Luis Borau", en revista *Andalán* (Zaragoza), 12 de octubre de 1979.

RUBIO, Miguel Rubio: "Entrevista", en revista *La Revue du cinéma*, nº 319, septiembre de 1977.

SANTIAGO, Ramón: "Entrevista", en revista *Punto y coma*, 1 de abril de 1978.

## **PRENSA DIARIA:**

BORAU, José Luis en el *Heraldo de Aragón*:

- "Luisa Forellad, Premio Nadal 1953", 7 de enero de 1954, pág. 5
- "¿Otro concepto del dibujo animado?", 2 de mayo de 1954, pág. 7
- "Arquitectura Hoy I: La crítica arquitectónica", 20 de mayo de 1954, pág. 5
- "Arquitectura Hoy II: Razones del nuevo estilo", 27 de mayo de 1954, pág. 5
- "Arquitectura Hoy III: Arquitectura religiosa", 3 de junio de 1954, pág. 5
- "Vázquez Díaz. Medalla de Honor", 10 de junio de 1954, pág. 5
- "Arquitectura Hoy IV: Lógica del estilo", 1 de julio de 1954, pág. 5
- "El cine en la pintura de Ortega Muñoz", 8 de julio de 1954, pág. 5
- "El creador cinematográfico", 18 de julio de 1954, pág. 5
- "Arquitectura Hoy V: Urbanización abierta", 22 de julio de 1954, pág. 5
- "La pantalla panorámica", 25 de julio de 1954, pág. 6
- "El mundo de la pantalla. El color en el cine", 15 de agosto de 1954, pág. 7
- "Iván Mestrovic", 16 de septiembre de 1954, pág. 5
- "Dos exposiciones de pintura", 4 de noviembre de 1954, pág. 5
- "Henri Matisse, pintor francés (1869-1954)", 11 de noviembre de 1954, pág. 5
- "Notas de Arte", 12 de diciembre de 1954, pág. 3
- "Navidad en el Arte, Christmas", 16 de diciembre de 1954, pág. 7
- "Arte español. El equipo Mo-ga-mo", 30 de diciembre de 1954, pág. 5
- "El mundo de la pantalla. El premio Nadal en el cine", 9 de enero de 1955, pág. 6
- "El mundo de la pantalla. Los comics y Hollywood", 6 de febrero de 1955, pág. 6
- "Corrientes de la arquitectura actual 1: Funcionalismo", 10 de febrero de 1955, pág. 5

- “Tres ejemplos de colaboración entre pintura y arquitectura”, 24 de febrero de 1955, pág. 7
- “Arte publicitario”, 21 de abril de 1955, pág. 7
- “Notas de Arte. Villalta en Libros”, 28 de mayo de 1955, pág. 3
- “Pablo Serrano, escultor a dos vertientes”, 8 de septiembre de 1955, pág. 7
- “El escultor Pablo Serrano y el pintor Oswaldo Guayasamín presentaron ayer su obra en la Institución Fernando el Católico”, 16 de noviembre de 1955, pág. 3

BORAU, José Luis: “That’s Entertainment!”, en *Heraldo de Aragón*, 12 de octubre de 1976.

BORAU, José Luis: “Espejo frente a espejo”, en diario *Egin* (Donosti), 21 de noviembre de 1987.

BORAU, José Luis: “Efímera cinematográfica”, en diario *El País*, 12 de octubre de 1996.

BORAU, José Luis: “Aparente levedad”, en diario *El País*, 21 de agosto de 2010.

CANTAVELLA, Juan: “José Luis Borau invita a 37 escritores a que compongan cuentos sobre cine”, en el diario *Hoy* (Madrid), 19 de diciembre de 1996.

CANTAVELLA, Juan: “José Luis Borau: Cine y literatura están más distanciados de lo que debieran”, en diario *La Verdad*, suplemento *Ababol*, 31 de diciembre de 1999, págs. 4 y 5.

CRUZ, Juan: “Borau, Azcona, el cine”, en diario *El País*, 12 de octubre de 1996.

SANTOS FONTENLA, César: “¿Hay que matar al buen cine español? José Luis Borau, realizador furtivo”, en diario *Informaciones*, 19 de junio de 1975.

TRUEBA, Fernando (Rodríguez): “Entrevista”, en diario *El País*, 19 de agosto de 1979.

## ENTREVISTAS:

- A Jaime de Armiñán, escritor y cineasta, en Madrid, marzo de 2015
- A Manuel Gutiérrez Aragón, cineasta y escritor, en Madrid, en ocasiones diversas de la primavera de 2015
- A Fernando Méndez-Leite, cineasta y ex Director de la Escuela de Cine de la CAM, en Madrid, en julio de 2015
- A Natasha Molina, gestora cultural, en Madrid, en ocasiones diversas en la primavera de 2015
- A Carlos Saura, cineasta y escritor, en Nantes, en marzo de 2015
- A Juan Tébar, escritor y profesor, en Madrid, en septiembre de 2015



## ANEXOS

- Copia del mecanoscrito de “Betty se muestra”, relato inédito de José Luis Borau, dedicado a Alicia Gómez-Navarro
- Reproducción de los artículos sobre Arte publicados por José Luis Borau en el *Heraldo de Aragón* a mediados de los años 50

José Luis Borau.

#### IV. BETTY SE MUESTRA

---

El nuevo segurata resultó ser un muchacho bien plantado e incluso, hasta cierto punto, guapetón. Él lo tenía asumido, habida cuenta de la facilidad con que se le habían dado siempre las mujeres desde que apenas esbozara bigote. Pero quizá por eso mismo, o por una prudencia con la vida rayana en el canguelo, aun no se había comprometido seriamente con ninguna, rozando ya la treintena.

Apenas la empresa de vigilancia para la que trabajaba cambiara su destino a petición propia, pues el polígono industrial adonde en principio le destinaron caía demasiado lejos para quien, como él, no contaba con más medio de transporte que el tren de cercanías, sus nuevos compañeros, en especial el grupo de dominicanas encargadas de la limpieza, le avisaron de la supuesta existencia de un fantasma que vagaba por el viejo palacio, dedicado ahora a fines culturales. Nadie le había visto pero sus huellas resultaban indudables a juicio de la mayoría.

El ordenanza de la segunda planta, puestos a poner un ejemplo reciente, juraba y perjuraba que en las oscuras tardes de invierno, cuando permanecía ante su buró de roble, esperando servicios que nadie demandaba pues a tales alturas del día apenas quedaban ya jefes, percibía como si un chal de impalpable gasa le envolviera de media cintura para arriba procurándole, al escurrirse, dulcísimos escalofríos. Hasta el día en que, por respeto a su señora, según confesión propia, decidiera cortar por lo sano, convirtiendo uno de los cajones del buró en algo así como un **reliquiarum** formado por el crucifijo de una tía monja muerta al parecer en olor de santidad, una figurita de San Pancracio y una oración plastificada al Padre Ajo, impresa en México. Apenas el silencio y la soledad se apoderaban de la planta, aquel hombre abría el cajón, y ya no había espíritu que osara asomarse por allí.

Todos daban por hecho que el tal espectro era de condición femenina aunque Goyo, vigilante maduro que destacaba por la sorna y el amargo despego con que juzgaba la vida, aun sin creer en él, solamente por jorobar, se permitiera apuntar que también podría tratarse de un ectoplasma gay, habida cuenta de la proximidad del barrio de Chueca, con uno de cuyos extremos lindaba el caserón. Eso, puestos a dar las fantasías del ordenanza por buenas, pues era conocido su carácter soñador que le llevaba, sin ir más lejos, a

copiarse en una libretita cuantos versos le gustaban de los suplementos semanales, antes de que arramblara con ellos la Mechas, gallega de armas tomar y jefa de las caribeñas, bautizada así porque, al tener su cuñada una peluquería, se apuntaba gratis a toda clase de tintes y rizos sin más contraprestación que proveer al establecimiento de cuantos **colorines** encontraba en las papeleras de la institución.

En su corta experiencia laboral, el novato había constatado ya la frecuencia con que tales anormalidades se aceptan a pies juntillas en lugares donde el quehacer es nocturno y se cumple en relativa soledad, pese a lo poco románticos que esos sitios puedan parecer a primera vista: naves industriales, depósitos y aun simples garajes. Con mayor razón en ambientes de prosopopeya, museos o academias como este donde acababa de aterrizar. Bastaba recordar los salones de la Casa de América, en plena Cibeles, transitados de continuo por dolientes seres de otro mundo que iban o venían -según abundantes testimonios- a su libre antojo, faltos de pudor y sin que nadie acabara de comprender la razón de tanta queja.

Así que Raúl, nombre del segurata en cuestión, apenas concedió relevancia al rumor. Hasta que, cuando apenas llevaba mes o mes y medio en el puesto, hubo de subir a la planta principal, como cada noche, en busca de las bolsas de la cena, la suya y la de Goyo, su tronco en el curro, según se autodefiniera desde el principio, y quien, pese a tan afectuosa declaración, tendía a abusar un tanto en virtud de la antigüedad.

Cenaban hacia las doce, en la garita del garaje Raúl hubiera preferido hacerlo antes de acudir al trabajo, cada uno por su cuenta, y ahorrar un poco al no tener que hacer pública la modestia del condumio. Pero Goyo, ordeno y mando por naturaleza, vino a demostrarle que, de no partirla con la colación, la faena se hacía interminable, lo cual no dejaba de ser cierto. Resultaba más llevadero recorrer primero el palacio, cerrando ventanas que hubieran podido quedar abiertas por descuido o apagando luces inútiles, y comer luego con tranquilidad antes de la segunda, y en principio, definitiva ronda de la jornada. Por supuesto, la cena incluía una taza de café instantáneo, el cigarrito de la sobremesa y hasta, algunas noches, una partida de **arrastrao** o de julepe.

El novato solía subir la escalera interior a pie, y poco menos que corriendo, en un intento por mantener esa forma de la que, en

buena medida, dependían sus éxitos con el género opuesto, a la par que evitaba los veinte o treinta euros mensuales que le pedirían en cualquier gimnasio por un resultado equivalente.

La noche de marras, Raúl atacó la subida haciendo el habitual acopio de ánimo pues, aun siendo pocos los pisos, cuatro contando la terraza, como buen edificio antiguo el caserón disponía de techos inusualmente altos, por lo que, sobre todo entre las dos plantas principales, las que él debía subir ahora, la escalera disponía de tres tramos, con peldaños bastante empinados a su vez.

En un principio, Raúl no advirtió nada particular, centrado en el esfuerzo físico, pero al llegar al piso cero, el de la calle, cayó en la cuenta de que al ascensor -una caja encristalada, en consonancia con la fábrica original aunque fuera añadida siglo y pico después-, se había puesto en marcha sin que nadie pulsara botón alguno, para ir a detenerse al mismo tiempo que él trataba de recuperar el resuello. Y no sólo éso, la luz cenital, que únicamente se encendía cuando alguien irrumpía en aquel cubículo de marquetería y espejos, brillaba sin que nadie lo hubiera traspasado tampoco.

El recuerdo de las advertencias formuladas por sus nuevos compañeros de trabajo, cruzó de inmediato la mente de Raúl, aunque fuera desechado con la misma rapidez. No iba a hacer caso de tales habladurías, poco menos que obligadas en un lugar como aquel, y decidió continuar la escalada hacia el piso siguiente, aun cuando ahora lo hiciera con cierto miramiento.

Pasó ante la caja luminosa no sin echar un vistazo al interior vacío, y apenas apoyó el pie derecho en el primer peldaño del tramo siguiente, sonó el ligero rechino con que el artilugio anunciaba su inmediata puesta en marcha. Y en efecto, conforme él subía, Raúl pudo comprobar que el ascensor lo hacía asimismo, siempre brillante y en cierta forma etéreo, con mayor suavidad de la acostumbrada, como si alguien acabara de engrasarlo para el momento.

Raúl empezaba a no tenerlas consigo pero aún así reunió la suficiente sangre fría para comprobar a lo largo de los dos tramos siguientes, la perfecta adecuación entre ambos movimientos, el suyo y el del armatoste. Subía unos cuantos peldaños de golpe y éste daba un pequeño respingo para acompañarse con él. Aminoraba el paso y el ascensor ralentizaba su marcha. Se paraba de golpe, y el ascensor lo hacía también, quizá con medio segundo de retraso y el

acostumbrado crujir de tripas artificiales, pero nada más. Descendía tres o cuatro escalones, y lo mismo.

En aquel jugueteo del subibaja, las dos criaturas, la mecánica y la humana, llegaron al piso principal. Por un instante, Raúl pensó en correr hacia el repliegue del pasillo donde los ordenanzas guardaban las bebidas, con idea de llamar por el telefonillo interior a Goyo, y pedirle en primera instancia que asistiera al prodigio y, en segunda, que le echara una mano contra aquel maleficio, si es que podía. O bien mirado, justo al revés.

Pero, apenas desembocó en la planta y perdió de vista al perseguidor, recuperó de golpe la confianza, olvidó el miedo y prescindió de cualquier burla hipotética del tronco. Abrió la nevera, recogió las dos bolsas -la suya siempre era una navideña de "El Corte Inglés"- y volvió a la escalera interior. Por un momento, pensó en evitarla, usando la principal hasta el garaje y sorteando al cacharro en cuestión. Pero, una vez envalentonado, tampoco lo hizo.

La cabina seguía donde él acabara de dejarla, iluminada y vacía, aunque ahora añadiera una novedad. Al pasar ante ella, abrió de golpe sus portezuelas interiores, con cierto estrépito de goznes y cristales, en claro gesto de invitación y bienvenida.

Raúl no sólo no entró sino que, recuperado de golpe el susto perdido poco antes, apresuró el descenso tanto como pudo, saltando escalones de dos en dos y dándose contra las esquinas de los sucesivos tramos, sin prestar atención al implacable artilugio. Con todo, fue capaz de vislumbrar la sorpresa de éste, como si le costara aceptar tamaña descortesía o tardase en asimilarla. Claro que enseguida se recobró y, a costa de descender poco menos que en picado, tuvo tiempo de emparejarse de nuevo con el segurata cuando el mozo alcanzaba ya el nivel del garaje y desaparecía por la puerta blindada -contrafuegos- que le aislaba del resto del edificio. No pudo ver, por tanto, cómo la jaula, tras tan temerario **rappel**, apagaba las luces y asumía el reposo obligado con profunda decepción.

Raúl tendió las bolsas a Goyo, quien advirtió algo raro en su aspecto.

-¿Joder, qué te pasa? Estás blanco como el papel.

Pero el novato, libre ya del acoso, había vuelto a su discreción habitual.

-Nada, que he bajado corriendo.

Goyo preguntó entonces, refiriéndose al contenido de las bolsas:

-¿Hay algo que calentar?

-Yo he traído tortilla de escabeche, pero da igual tomarla fría.

-Joder, qué va a dar igual.

Al hablar, Goyo solía iniciar cada punto y aparte con el infinitivo **joder**, sobre todo si el comentario llevaba implícito algún tipo de protesta o de queja.

-Bueno, la caliento entonces- aceptó mansamente Raúl. Y procedió a sacar el infiernillo del taquillón donde lo guardaban.

A la noche siguiente, el joven segurata llegó con un plan. Y cuando Goyo le propuso depositar ambas bolsas en la nevera, la suya y la de él, contestó aparentando naturalidad:

-Yo ya he tomado algo por ahí.

Pensaba que, de esa forma, al tronco no le quedaría otro remedio que apechugar con la propia encomienda mientras él, de paso, comprobaba el comportamiento del maldito artilugio con un tercero. Goyo no era el tipo de hombre que gustara de tragarse sus inquietudes, más bien pecaba de bocazas. Si advertía algo extraño en la escalera, seguro que se apresuraría a pregonarlo a los cuatro vientos. Pero el veterano repuso, inmutable:

-Vale. Sube la mía, entonces.

Aun cuando luego amortiguara la orden añadiendo:

-Yo tengo que ocuparme del volante.

Mentira. Disponía de la jornada entera para rellenar el impreso. De hecho, solía hacerlo de madrugada, a punto de dar ambos por

cumplido el trabajo. Sin embargo, Raúl decidió aceptar la excusa. Al menos, se había tomado la molestia de intentar engañarle.

El novato empujó la puerta de color naranja, el contrafuegos citado, y respiró. El ascensor no le aguardaba. Ni siquiera podía avistarlo desde la base del sótano. Alguien -las de la limpieza, que lo utilizaban como montacargas- lo habría dejado colgado en el último piso, frente al postigo de la terraza donde se agrupaban los enormes cubos de plástico y una serie de trastos poco menos que inservibles.

Alivio que resultaría fugaz pues, apenas el segurata emprendió la subida a pleno pulmón, ahora con el motivo añadido de alcanzar su destino antes de ser descubierto, oyó los estertores del arranque y, acto seguido, el veloz deslizamiento del artilugio caja abajo. Tampoco esta vez llegaría a pillarlo. Sólo tuvo tiempo de iluminarse antes de que el hombre pisara la segunda planta y desapareciese por la puerta correspondiente.

Raúl abrió el frigorífico, depositó la bolsa de marras en la balda habitual, y cerró. Durante tan breve maniobra, ya había tomado la firme decisión -hoy sí- de utilizar la escalera de honor y descender tranquilamente por ella hasta el sótano, sin exponerse a nuevas carreras ni sobresaltos. Si el Goyo quería calentarse la cena que subiera luego a recogerla con sus manos. Y si tenía la desfachatez de ordenarle de nuevo, siempre quedaba el recurso de fingir un apretón súbito o cualquier otro impedimento. Con veinticuatro horas más de rechazo, quizá aquel cacharro se diera por vencido. A veces, suele pasar eso con los escarceos amorosos. De repente, una de las partes se aburre, y adiós muy buenas, sin que medien palabras. A él mismo le había ocurrido en más de una ocasión.

Esa noche consiguió, a costa de variados subterfugios, no asomarse al hueco de la escalera ni en broma pero, apenas iniciada la siguiente, cinco minutos después de las nueve y otra vez con las dichas bolsas en la mano porque Raúl no había encontrado nueva excusa para negarse a subirlas, descubrió el ascensor en su lugar descanso, aguardándole ya con una sonrisa sabia, según cabía deducir de las puertas abiertas de par en par y de la luz cenital, intensa y parpadeante, como si la tensión eléctrica sufriera algún altibajo.

El segurata evitó darse por aludido con tales guiños, y el cachivache, al comprobar que su ofrecimiento seguía siendo



rechazado, arrancó con el suave estertor que gastaba cuando le convenía. Raúl prescindió de la agónica remontada de las veces anteriores. Si había que correr, que lo hiciera la máquina. Ni que hubiera sido escuchado, porque ésta plegó suavemente sus puertas conforme ascendía, en un proceso inverso al de cualquier ave para emprender el vuelo.

Raúl depositó las bolsas en la nevera y volvió a bajar por la escalera principal. A ver si el perseguidor se enteraba de una puta vez de que con él no había nada que hacer.

El jugueteo duró varias jornadas, durante las cuales la verdad es que Raúl fue perdiendo fuelle. Peor aún, de no haber encontrado al artefacto aguardándole al pie de la escalera, o de no haberse iluminado éste y abierto las portezuelas a su paso, habría llegado a preocuparse seriamente. Habría echado de menos tanto el saludo como la escolta. Y comenzó a dirigirse a él, no ya de palabra sino con la mente, pues había descubierto asimismo que no era necesario hablarle en voz alta para darse a entender.

-Arriba- pensaba con amable resignación, y el ascensor emprendía la marcha.

Tampoco hacía falta indicar el piso. En realidad nunca había sido necesario, pero ahora Raúl lo consideraba una forma afectuosa de saludar por su parte.

-Ahí vamos.

Una noche en que el Goyo le envió a la terraza con otro cometido de los suyos, en aquel caso recoger un pedazo de estera para los pies pues en la garita empezaba a notarse el otoño, al abrirse las puertas del ascensor, Raúl pensó que era una tontería seguir ignorando semejante invitación y afrontar cuatro plantas, digamos, a pie gentil. Así que, no sin cierta reserva, decidió usarlo a ver qué pasaba. Abrió la reja exterior y penetró en el receptáculo. Las puertas de madera se plegaron tras él y, sin necesidad de pulsar botón alguno, el cachivache arrancó con mayor dulzura que nunca. No sólo éso, conforme subían, Raúl pudo constatar que un perfume indefinible se expendía a su alrededor, le rodeaba, como el invisible chal del ordenanza de la segunda. Un perfume femenino, sin duda, aun cuando careciera de referencia alguna a flores o a hierbas del campo. Desde luego, él nunca había percibido otro igual.

Y llegaron a la cuarta. El segurata, cumpliendo la orden recibida, salió a la terraza, recogió el pedazo de felpudo y volvió al ascensor, que le había estado aguardando entretanto, encendido y con las puertas abiertas de par en par. Raúl no lo dudó más y entró de nuevo.

-Al sótano- pensó, aunque no fuera necesario pues las puertas habían comenzado a plegarse para un descenso tan suave y perfumado cual fuera la subida.

Más si cabía pues, mientras bajaban, el segurata hubo de sentarse en la banqueta forrada de terciopelo rojo, al percibir un dulce desfallecimiento, una cierta distensión en la marcha, como si el cubículo tratara de alargar su recorrido, último seguramente de la jornada. Y por primera vez, Raúl dio en reparar en la pequeña placa de estaño que, sobre el cajetín de mandos, rezaba: "Boetticher y Navarro. Madrid". Al posarse en el sótano, con aparente pesar por parte de ambos, las puertas se abrieron y el segurata sintió la obligación de despedirse.

-Gracias, Betty- dijo, ahora en voz alta y sin saber por qué.

A partir de esa fecha, Raúl comenzó a ausentarse de la garita cada vez por más tiempo y con mayor frecuencia. Y como al tronco no le gustaba quedarse solo en la relativa inmensidad del garaje vacío, un día le preguntó en son de queja:

-Pero ¿qué haces? ¿dónde te metes?

-Dando vueltas. Aún no conozco bien la casa.

Y luego, para despistar, el novato preguntó a su vez:

-¿Tú has entrado en el váter de Dirección?

-Joder, claro. ¡Vaya descubrimiento! Y cago en él siempre que me viene en gana... Es el último que arreglan las de la limpieza, así que está como una patena. Lo malo es que hay que dejarlo igual y la caca a veces se destraza y no se va con el agua. Si se enterara la Mechas, no quiero ni pensarlo.

Otra noche, el tronco le husmeó.

-¿A qué hueles?

Raúl se sobresaltó pues nunca hasta ahora nadie había detectado huellas de perfume alguno.

-A nada.

-¿Cómo que a nada? Tú te has echado medio frasco de la colonia del jefe.

Raúl respiró. No iban los tiros por dónde temía.

-Sólo unas gotas en las manos.

-Pues como lo descubra la Mechas, se te cae el pelo.

-¿Y cómo lo va a saber?

-Tú ándate con ojo.

No obstante, las ausencias seguían produciéndose y cada vez duraban más tiempo. Goyo, destemplado ya, le salió al paso.

-Pero tú subes a cagar ¿o a cascártela?

Raúl iba a repetir muy serio que a lo primero cuando, en un repentino acceso de sinceridad, empujado quizá por tanto descaro y lucidez del tronco, o sencillamente porque éste le cogiera con la guardia bajada, se sorprendió a sí mismo proponiendo:

-¿Te cuento una cosa?

Aún no había acabado de decirlo y ya estaba arrepentido de abrir la espita de las confidencias, acto al que por naturaleza era remiso como sabemos. Pero no quedaba marcha atrás, a no ser que dispusiera del ingenio suficiente para improvisar en aquel mismo instante una salida airosa, lo cual escapaba a sus facultades imaginativas.

-A ver- fue la escéptica respuesta del Goyo.

-Pero esto es entre los dos...

-Joder, claro.

Y como vio que Raúl aún dudara, el tronco añadió en otro tono ya:

-Venga, hombre.

-No vas a creértelo.

El otro comenzaba a impacientarse.

-Escupe de una vez.

-El ascensor está por mí.

El Goyo creyó haber oído mal.

-¿Qué le pasa al ascensor?

Y Raúl se vio obligado a precisar:

-Que le gusto.

La expresión obtusa del interlocutor hubiera incitado a la risa a cualquiera que no fuera el novato. A él, en cambio, sólo se le ocurrió añadir:

-Al ascensor no, claro. Supongo que a quien lo habita.

-¿Otro fantasma?

-Bueno, llámalo hache.

El Goyo lo miró con irritación, a punto de estallar.

-¿Pero tú te has vuelto loco? ¿Cómo pretendes que yo me trague eso?

-Pues no lo hagas. Preguntas y uno contesta.

Incapaz de afrontar tamaño dislate, el tronco se levantó y empezó a reír y resoplar por partes iguales mientras despejaba la mesa para ir colocando las hojas de periódico que habrían de servir de mantel.

-¡Vete a tomar por culo! ¿Me tomas por un imbécil?

-Pues no lo creas. Mejor.

-Mejor ¿por qué?

-Porque así no tengo que explicarlo. Yo ya he cumplido.

-¿Cómo que has cumplido?

Y volvió a sentarse, intrigado y despectivo de un tirón.

-Ahora mismo vas a soltar todo con pelos y señales.

De forma y manera que Raúl se vio obligado a hacer recuento oral del caso por primera vez. Peor aún, puesto en el disparadero, decidió no ahorrarse detalle. Era lo que se le pedía ¿no? Lo curioso resultó ser que, conforme lo hacía, mientras sumaba observaciones y considerandos, iba descubriendo un nuevo sentido al relato, una nueva luz para presentar los hechos. Comprendió, quizá por primera vez, que no suponía lo mismo vivir una historia y guardársela para los adentros que exponerla a terceros. Contándola, ésta alcanzaba otra perspectiva, otro tono. En cierta medida, al menos.

Así que describió las subidas y bajadas del armatoste, sus parones y marcha atrás, las puertas que se abrían o cerraban solas, el resplandor intermitente de la iluminación, los arrumacos invisibles, las vaharadas de perfume, la sensación de acoso, la cremallera de la bragueta que se abría sola y los consiguientes hurgueteos. La verdad es que, oyéndose a sí mismo, todo cuadraba mejor.

La última circunstancia pareció impresionar sobremanera al compañero.

-Pero ¿cómo te toca, sin manos?

-No lo sé. Sólo sé que acabo corriéndome y de una forma gloriosa, además. Como nunca, te lo juro, como nunca. Es un

bienestar increíble. Me deja exhausto, sin fuerzas para reaccionar. Si de mí dependiera seguiría tirado en la banqueta la noche entera. Dan ganas de llorar, fíjate lo que te digo... No puedo explicarlo. Ella me perfuma y yo beso el cachito de la placa donde viene su nombre: "Boeticher...". Y si a través del latón, miro a mi espalda, creo apreciar un destello especial, algo que no vería mirando de frente... Ya te digo que no sé...

Y concluyó:

-De ahí que baje tarde a cenar. Cuesta un esfuerzo ímprobo dejar la cabina.

Goyo, que le había escuchado con absorbente interés, volvió de golpe a la realidad.

-No estarás manchando el asiento... Sólo faltaba eso con la Mechas...

-Pongo el pañuelo. Mira...- e hizo intención de sacarlo.

El Goyo pegó un respingo.

-A mí no tienes que enseñarme nada. ¡Tío guarro!

Y salió de estampía. Perplejo, Raúl le vio cruzar el garaje e ir a lavarse las manos casi con furia en la pileta donde cada noche fregaban los platos, lo cual no dejó de asombrarle por otra parte pues, desde que le conociera, nunca había mostrado tamaña higiene antes de sentarse a la mesa.

De vuelta ya, y a la par que ocupaba su sitio, el tronco advirtió:

-No vuelvas a tocar el tema en tu puta vida, hazme el favor.

Raúl estuvo a punto de recordarle que lo había hecho a instancia de parte, pero prefirió encogerse y callar, según tenía por ley.

Fue sin embargo el propio Goyo quien, al cabo de unos cuantos días de espiar al novato y verlo contento y feliz dentro de lo que permitía su escasa expresividad, rompió el pacto por él mismo establecido.

-¿Cómo va eso?

-¿El qué?- preguntó a su vez Raúl.

-Lo del fantasma.

-Ah, pues...- respondió éste, tratando de ocultar su desconcierto ante el acuerdo roto por quien lo había propuesto-, bien, bastante bien.

-Vaya, me alegro.

Y procedió a retirar platos y cubiertos, algo poco frecuente en él. Raúl sacó la sebosa baraja del cajoncito donde la guardaban y propuso, más que nada por eludir el tema:

-¿Hace una partida?

-Vale.

-¿De guiñote o de siete y medio? Lo digo por cambiar.

-Lo que más rabia te dé.

Y mientras el novato barajaba, el tronco procedió a encender el pitillo de la noche, sin dejar de escrutarle a través del humo.

-Corta- dijo Raúl al dejar el mazo sobre la mesa.

El Goyo obedeció. Viólas cartas que le habían tocado en suerte y, tras echar otra bocanada más, con el cigarrillo pegado aún a la comisura de los labios y un ojo semicerrado, anunció sin una entonación especial:

-Mañana no traigas nada, que la cena corre de mi cuenta.

Raúl puso la primera carta en la mesa. Un cuatro de bastos.

-Ah, muy bien.

Y así fue. La noche siguiente, al introducir la abultada bolsa del colega en la nevera, Raúl comprobó que contenía un par de botellas

de vino tinto, otra de cava, varios envoltorios en papel de plata que no se atrevió a deshacer pero que sí palpó, y un mantel de usar y tirar que luego, conforme el Goyo lo extendía sobre la mesa de la garita, en sustitución de las hojas de periódico habituales, habría de resultar el mapa de Springfield, la ciudad de los Simpson. Raúl no pudo por menos de inquirir:

-¿Y todo esto?

-Es mi cumpleaños- confesó el Goyo.

-Qué detalle, macho. Felicidades.

A lo que el tronco repuso con amarga indiferencia:

-Con alguien había que celebrarlo ¿no?

Raúl no se sintió aludido por la ofensa implícita pero tampoco quiso indagar más. Sabía que aquel hombre tenía un hijo, ya mayorcito, y en cuanto a la mujer, mejor sería no menearlo. El Goyo pareció leerle el pensamiento porque, tras una pausa, añadió en tono de visible rencor:

-No ha sido capaz ni de llamar.

-¿Quién? ¿El chico?

-Ninguno de los dos- replicó el Goyo cual saeta para añadir a renglón seguido: -Y eso, pagando la iguala. Si no llega a pagarla, no sé qué hacen conmigo

Llamaba iguala a la pensión alimenticia. Raúl decidió dar por concluido definitivamente el tema, escanciando el primer vaso de tinto.

-Oye, qué bueno está- exclamó apenas probarlo, y leyó la etiqueta.

Lorenzo admitió a regañadientes pero con orgullo:

-Es un rioja de postín. Pues ya verás el champán.



-¿No te has pasado?- preguntó Raúl cuando el tronco extendió sobre las chimeneas gemelas de la central de mister Burns empanadillas de atún y ternera mechada.

-Qué coño, un día es un día. **Pa** cuatro que va uno a vivir...

Y tras otra pausa, ésta muy corta, añadió:

-Por lo menos, yo. En cualquier momento, me quito de enmedio.

-Venga, hombre, no digas eso justo hoy.

El Goyo aparentó no haberle oído, y siguió con su tema.

-En el momento menos pensado, hago una barbaridad y mando todo a tomar por saco.

Y para quitar hierro a sus propias palabras porque, en efecto, no era la ocasión, añadió mirando al novato con sonriente malicia:

-Pero tú no te preocupes, hombre, que ya vendré a verte... Y en compañía, además.

-¿Qué compañía?

-Joder, Betty y el menda lerenda.

Pese a haber nacido en Madrid, Raúl no estaba hecho a los términos castizos, quizá por ser poco usados en los doblajes de televisión, pero llegó a entender que el tronco se refería a sí mismo. En cambio, lo de Betty le descolocó por completo.

-¿Betty?

-¿No se llama así? Pues, chico, bien claro lo pone en el cajetín: "Boetticher y Navarro". Lo que pasa es que aquí nadie sabe alemán. Y decir sólo Navarro, pues tampoco parece que venga a cuento. Betty suena mejor.

De un solo golpe, Raúl acababa de enterarse de que Goyo, y con él la casa entera sin duda, conocían la situación. ¿Cómo había ocurrido semejante cosa si él ni siquiera pronunciaba aquel nombre

para sus adentros? No se lo había dicho absolutamente a nadie, empezando por la que entonces pasaba por ser novia suya, una chica mayor que él con la que se acostaba dos o tres veces al mes, a cambio de llevarla a algún concierto de **finde**, y con cuyos **cuñaos**, según ellos le consideraban, veía al fútbol en el "Bahía" de Pinto.

No podía tratarse de una casualidad. Un nombre tan poco corriente que ni a él se le había ocurrido relacionarlo con la marca en cuestión, pese a leerlo junto al cajetín de mandos de éste y de otros muchos ascensores, sobre todo antiguos, antes, mucho antes, de que ni siquiera pensara en ser vigilante.

Herido por trallazo tan imprevisible y aterrado como no lo había estado hasta entonces, ni siquiera cuando Betty se le insinuara por primera vez, a Raúl sólo se le ocurrió tirar por los cerros de Ubeda. Y balbuceante, preguntó:

-¿Con... ¡ griega o latina?

-Yo creo que griega. Hace más moderno ¿no?. Venga, por los tres.

Y el Goyo alzó su vaso de plástico. Con todo, Raúl vaciló, pero vio al tronco tan feliz y sonriente que acabó por levantar el suyo también.

-Vale, venga- dijo, como quien se tira a una piscina sin saber nadar.

-Porque seáis muy felices- remató el Goyo.

Raúl creyó obligado precisar:

-No confundas el cacharro con **ella**.

Lo cual no dejó de volver a sorprenderle, pues tampoco solía referirse a Betty como una mujer. El tronco, en cambio, lo aceptó con natural suficiencia:

-No, ya, ya.

Ambos cruzaron la mirada y rompieron a reír antes de seguir bebiendo.

Así hasta que, caídas las botellas de rioja y con la del cava en buenas, tras medio abrazarse un par de veces más por otras tantas futilidades, Goyo se puso en pie para anunciar en tono solemne:

-Ahora mismo me la vas a presentar.

-¿A quién?

-A tu novia.

-Pero si está en Pinto, con sus padres...- explicó Raúl sin caer en la cuenta.

-Digo a Betty.

Raúl trató de ponerse serio y salir al paso de lo que consideró un abuso de confianza.

-Ni es mi novia ni te la voy a presentar.

Pero con aquel hombre no había quien pudiera, a menos de enfadarse en serio, como ocurriera cierto día en que discutieron por los platos sucios. El tío continuaba en sus trece:

-Que sí, hombre, que sí. Venga. Yo no me quedo con esta curiosidad. A ti te pasaría igual... ¿Qué hay de malo en que me la presentes, vamos a ver? Es natural ¿no? ¿O es que te avergüenzas de uno...?

Sus argumentaciones empezaban a derivar por un camino conocido. Pronto recordaría sus orígenes humildes, la falta obligada de cultura, su mala suerte con las mujeres... Raúl había pasado por todo ello en más de una ocasión, pese a lo reciente del conocimiento. En cambio, el tronco no parecía ya incrédulo, no ponía en duda la verdad de los hechos. No decía, por ejemplo, "lo que pasa es que es todo mentira y te lo has invitado tú". Contra el escepticismo inicial, ahora hablaba convencido de la existencia de Betty, de su realidad casi física. ¿Cómo, cuándo y por qué se había producido semejante transformación? ¿Qué le hacía reaccionar de manera tan distinta a lo que hubiera cabido esperar?

-¿No vas a hacerlo por un amigo?

Raúl pensaba en todo ello, y en otras muchas cosas más que ni él mismo hubiera sabido concretar, mientras trataba de oponerse con todas sus fuerzas a tal petición, sobre todo porque temía, con buen fundamento, que Betty no quisiera saber nada de aquel borracho gritón. Y que, asustada o furiosa, huyera también de él mismo, privándole para siempre jamás de su ansiada presencia; a fin de cuentas -ahora lo comprendía-, lo que más quería en la vida, lo que siempre, sin saberlo, había buscado en la mujer amada.

Raúl no barajaba tales términos, claro está, pero ése era a la postre el sentido y la razón de su resistencia. Qué mala suerte que esto viniera a ocurrirle cuando acababa de encontrar el no va más. No había derecho. Y todo por un imbécil, que en mala hora...

De pronto, el aludido se levantó y, sin dar lugar a que el novato lo impidiera, salió disparado de la caseta, alcanzó la puerta de color naranja e irrumpió en la caja de la escalera.

Raúl corrió tras él. Por supuesto, el ascensor permanecía en su sitio, apagado, metálico, indiferente en apariencia, como quien aguarda órdenes que ni le van ni le vienen.

El Goyo se volvió hacia el novato.

-Joder, dile algo.

-Ya te he dicho que no hablo con **ella**. Basta con pensar las cosas.

-Pues piensa que se ilumine, que suba o que baje o que nos dé una señal, por lo menos.

-No va a hacer caso- pronosticó Raúl.

Goyo le lanzó una mirada iracunda, tras la cual se agarró a los historiados hierros de la reja para pegar su frente contra ella y, acto seguido, empezó a moverla en un intento de esfuerzo supremo.

-¡Muéstrate, coño!

Raúl nunca había pedido a Betty nada semejante. En realidad, no conocía o no recordaba tal expresión. De las prácticas espiritistas

o similares, apenas tenía una vaga idea, sacada de algunas películas de terror que él tomaba a broma aunque a las novias de turno les encantaran porque, entre otras cosas, les permitía arrebujaarse en sus brazos. Lo de ¡muéstrate! era un tecnicismo que le dejó boquiabierto.

Y la sorpresa creció aún más cuando, el Goyo, cruzando los dedos índices de ambos manos, los elevó ante el cachivache encristalado al tiempo que repetía:

-¡¡Muéstrate, joder, muéstrate!!

Nada, ni caso. Aquel cacharro ni siquiera parecía sentirse aludido.

Hasta que, en otro arranque de los suyos, Goyo abrió de golpe la cancela y penetró en el cubículo para comenzar a apretar los botones de mando sin orden ni concierto mientras gritaba, ya fuera de sí:

-¡Putas, muévete! ¡Menéate, pedazo de puta!

El ascensor continuaba inmóvil, quizá porque las contraórdenes -segundo, tercero, sótano- se anularan unas a otras. Raúl entró para sacar al tronco a rastras del cubículo. Y, una vez en la escalera, oyó a éste concluir, medio en sollozos y con infinita amargura:

-Tampoco...

Se refería probablemente a su infausta experiencia con el sexo débil. En cualquier caso, Raúl supo desde aquel momento que, o mucho se equivocaba, o todo había concluido también para él.

Por su parte, el Goyo remató la noche con una vomitona en la pila donde fregaban los platos y donde él se lavara con furia en cierta ocasión.

Al día siguiente, los dos hombres apenas se saludaron antes de comenzar la jornada. En cambio, cumplida la primera ronda, y sin que tampoco mediara comentario de sustancia entrambos, Goyo desapareció del garaje para volver al cabo de algunos minutos con las bolsas de la cena. Raúl se lo agradeció porque hasta entonces había tratado de evitar encontrarse a solas con Betty.

-Anoche hicimos y dijimos muchas tonterías- dijo el tronco.

Raúl no contestó pero pensó:

-Sobre todo tú, cabrón.

Aun cuando, siguiendo su natural tendencia al desmarque, se limitara a constatar:

-Están buenas, las albóndigas.

-Marca de la casa.

La orgullosa respuesta del tronco, dejando entender que las había preparado siguiendo alguna receta quizá familiar, reorientó la conversación.

-El secreto está en picar unas hojitas de perejil, y añadir cuatro gotas de coñac.

Tal y como Raúl había pronosticado, Betty no volvió a dar señales de vida. Por mucho que entrara o saliera de la cabina, pese a besar la placa de los mandos con redoblado ahínco, y hasta de pedirle en voz alta perdón una y otra vez, el armatoste seguía impertérrito, como si no le reconociera. Cargar al Goyo con la culpa de lo ocurrido o, por el contrario, intentar disculparlo con su historia familiar tampoco parecía dar resultado. Ahora sí, entraba en el baño del Director para masturbarse con ahínco, y cuando pretendía cumplir con la novieta de Pinto tenía que acordarse del ascensor, de sus arrumacos perfumados o de las desganas consentidas mientras ambos descendían a cámara lenta por la caja interior del palacio.

Llegó a pensar que todo había sido fruto de su imaginación, que se había puesto en ridículo delante del Goyo y del resto del personal por nada, aunque nadie -ni siquiera el tronco, cuya presencia aborrecía desde la noche de autos- volviera a sacar el tema delante de él. O precisamente por ello.

Poco a poco, Raúl comprendió que la única solución pasaba por quitarse de enmedio, marcharse de allí. De no hacerlo, acabaría loco. Le iba a costar un esfuerzo grande, ya lo sabía. Por la mala impresión que habría de causar en la empresa de vigilancia, pues aún no hacía ni seis meses desde que solicitara el traslado del

destino anterior, por las comidillas que surgirían entre los empleados del caserón, a cargo sobre todo de la señorita Mechaz y sus caribeñas, y empezando por la propia Betty, víctima inocente de y unos otros, con él a la cabeza del reparto.

Contra lo temido, en la agencia apenas opusieron resistencia cuando Raúl alegó falta de adaptación con el personal del casón y, en particular, el caprichoso servicio municipal de transportes. Sólo pidieron informes de la institución, que fueron buenos, y un par de semanas, hasta final de mes, para reajustar de nuevo la plantilla.

La noche de la despedida, en vista de que su tronco llevaba un buen rato sin aparecer por el garaje, Goyo decidió dar una repaso, él solo, al edificio. Se lo encontró, en el último piso, arrodillado ante la banqueta del ascensor, abrazado a ella en realidad, lloroso y con la bragueta abierta. Pero fingió no haberle visto, como quien sorprende a alguien en un momento de inconfesable intimidad. Y continuó el recorrido.

Llegada la hora, bien amanecido el nuevo día, le acompañó hasta la rampa del garaje para manipular desde dentro la persiana de acceso. Raúl se dirigió a él con la mano derecha extendida, a la par que cargaba a la espalda la bolsa de "El Corte Inglés", con las tarteras y los cubiertos dentro.

-Bueno, venga. Hasta otra.

-Que te vaya bien. Y lo siento.

Raúl aceptó la disculpa con un leve movimiento de cabeza, y apretó ligeramente el brazo izquierdo del veterano sin mirarle a la cara.

Una vez alcanzada la calle, desaparecido ya de su vista, al Goyo le faltó tiempo para cruzar el garaje, abrir la puerta naranja e ir a situarse ante el ascensor, vacío y apagado, como siempre permaneciera para él. Y sin recordar que no era preciso hablarle, que bastaba con el pensamiento, le espetó a quemarropa, en tono crispado:

-Joder, Betty, no tienes corazón. ¿Tanto te hubiera costado...?

E incapaz de dar con el concepto, y menos aún con la término correspondiente, optó por retroceder, volver al garaje y meterse en la garita.

De forma y manera que tampoco pudo ver cómo, minutos después, el armatoste encendía por fin sus luces, más brillantes que nunca pero estables ya, sin parpadeo alguno, y con las portezuelas plegadas, encerrado en sí mismo como quien dice, emprendía lenta y silenciosamente su postrera ascensión para, una vez alcanzado el último piso, el de la terraza, descolgarse a plomo e ir a estrellarse contra el fondo de la caja, con gran estruendo, en medio de una nube de astillas finas y añicos esmerilados.